



النصوير البيانى

بين القدماء والمحدثين

دراسة نظرية تطبيقية

تأليف

الدكتور / حسنى عبد الحليم يوسف

دار الآفاق العربية
القاهرة

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

التصوير البياني

بين القدماء والمحدثين

دراسة نظرية تطبيقية

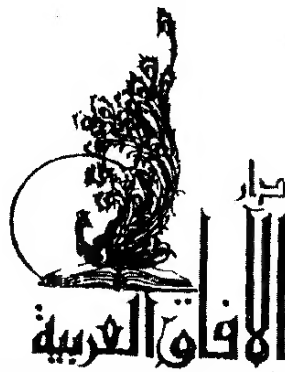
تأليف

الدكتور : حسنى عبد الجليل يوسف

دار الأفاق العربية

القاهرة

حقوق الطبع محفوظة:



القاهرة ٥٥ شارع محمود طلعت من شارع الطيران مدينة نصر ت ٢٦١-١٦٤

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

{ الرحمن * علم الغيوبه *
خلق الإنس * علم البياه }

صدق الله العظيم

الصفحة	الموضوع
٥	مقدمة
٨	علم البيان
١١	التشبيه
١٧	أقسام التشبيه
١٩	التشبيه المركب والتشبيه التمثيلي
٢١	التشبيه الضمني
٢٤	القيمة البلاغية للتشبيه
٢٨	المجاز
٣٣	الاستعارة: تطور مفهوم الاستعارة
٣٣	١- مفهوم الاستعارة عند القدماء
٤٨	٢- أقسام الاستعارة عند القدماء
٥٦	٣- مفهوم الاستعارة عند المحدثين
٦٥	٤- ردُّ أهل السنة على القائلين بالمجاز في القرآن
٨٣	الكناية
٩١	الصور البيانية: دراسة تطبيقية:
٩١	١- الأطلال والمرأة في معلقة امرئ القيس
١٠٢	٢- التشبيه وتجربة الحب في شعر قيس بن الملوّح
١١١	٣- صورة القائد العربي في لامية مسلم بن الوليد
١٢٢	٤- التصوير البياني في الشعر الحديث
١٤٢	المصادر والمراجع

مُقَدِّمَةٌ

علم البيان أحد العلوم الثلاثة التي تشتمل عليها البلاغة العربية، وهى المعانى والبيان والبديع .



والمباحث الرئيسية لعلم البيان هى : التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية .

وقد اتجه الباحثون المعاصرون إلى استخدام مصطلح الصورة الأدبية أو البيانية، ومن ثم أصبحت تلك المباحث جزءاً من النظرية الأدبية الحديثة. وأصبحت الدراسة أكثر موضوعية، حيث تجاوزت الشواهد الجزئية إلى دراسة الصورة من حيث طبيعتها ووظيفتها فى النص الأدبى .

وقد تناولت فى دراستى التعريفات المتنوعة لعلم البيان من خلال آراء القدماء، وآراء المحدثين، فدرست التشبيه وتناولت تعريفاته عند البلاغيين، وعناصره، وقيمته البلاغية ، ثم درست الاستعارة وتناولت مفهوم الاستعارة عند القدماء وتطوره عند المتقدمين والمتأخرين من البلاغيين، وأقسام الاستعارة عندهم، وقد كشفت الدراسة عن النظرة المنطقية الجزئية للاستعارة عند القدماء.

ثم تناولت مفهوم الاستعارة عند المحدثين، وهو مفهوم أكثر موضوعية وشمولية من النظرة القديمة، حيث تجاوز الحدود المنطقية والشواهد الجزئية إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً .

وتناولت المجاز المرسل وعلاقاته المختلفة، وقد كشفت الدراسة عن تكلف البلاغيين فى النظرة إلى دلالة الألفاظ وعلاقتها بالسياق حيث لم يتنبهوا إلى تعدد

دلالات الكلمة الواحدة، وعلاقة الدلالة بالسياق .

وعرضت بعد ذلك آراء أهل السنة في المجاز ورفضهم للمجاز في اللغة بعامة، وفي القرآن الكريم بخاصة، وقد استندوا إلى أدلة عقلية وموضوعية ، وردوا رداً موضوعياً عميقاً على ما قدمه البلاغيون من تأويلات للشواهد القرآنية .

وقد تبين أن البلاغيين قد جانبهم الصواب في تأويلهم لتلك الشواهد، فلم يفرقوا بين النص القرآني وغيره من النصوص . وكذلك جانبهم الصواب في فهم دلالة الألفاظ، فقد قالوا بالوضع الأول للألفاظ دون سند من المنطق أو الواقع اللغوي . ومن المهم أنه إذا لم يكن من الخطأ - عند الكثيرين - أن نقول بالمجاز في القرآن في بعض المواضع - فإن من الخطأ أن نقول بهذا المجاز على غير أساس، أو على أساس غير صحيح - في مواضع لا مجاز فيها إلا عند المتأخرين الذين لم يبحثوا في دلالة الألفاظ في عصر نزول القرآن أو في العصر الأقرب منه .

ثم درست الكناية، وما يتصل بها من مصطلحات كالرمز والإشارة والإيماء والإيحاء والتضمن، وأشارت إلى ضرورة التوسع في مفهوم الكناية، وعدم قصرها على الصورة الجزئية، والانطلاق بها إلى دراسة الرمز بمفهومه الحديث، حيث تطورت الرمزية الغربية عن مصطلح شديد التواضع، إذا قيس بمفهوم الكناية وغيره من المصطلحات التي تدور في فلكه عند العرب .

وقد ختمت بحثي بدراسة تطبيقية للصورة البيانية فدرست الأطلال والمرأة في معلقة امرئ القيس بيانياً ، ودرست التشبيه ودروره في تشكيل تجربة الحب في شعر قيس بن الملوح، ثم درست نموذج القائد العربي في لامية مسلم بن الوليد، وكذبت الصورة البيانية في الشعر الحر .

وقد حاولت أن أتبع منهجاً تطبيقياً في دراسة الصورة البيانية تربط بين

مفهوم الصورة والرؤية الشعرية، وبين الرؤية والتشكيل الشعرى .

كما حاولت - من خلال تلك الدراسة - أن أزيل الفجوة بين مباحث علم البيان وبين التحليل النقدي والبلاغى للنص الشعرى القديم والمعاصر .

وبعد ، فإن ما عرضته من آراء وما توصلت إليه من نتائج قابل للمناقشة، وحسبى أننى اجتهدت فى محاولتى فهم تلك الموضوعات الدقيقة، وتحليل تلك النصوص الشعرية فى ضوء هذا الفهم .

وأسأل الله سبحانه وتعالى أن يوفقنا ، وأن يجنبنا الزلل والله ولى المؤمنين .

الدكتور / حسنى عبد الجليل يوسف

علم البيان

يرى (القزويني) : أن «علم البيان علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، ودلالة اللفظ إما على ما وضع له، أو على غيره» (الإيضاح ص ٢٢٦) .

وناقش محمد بن علي الجرجاني هذا التعريف بقوله : «إيراد المعنى الواحد على الوجه المذكور لا يتأتى بالدلالة الوضعية، لأن السامع إن كان عالماً بوضع الألفاظ لم يكن بعضها أوضح من بعض، وإلا لم يكن كل واحد منها دالاً، وإنما يتأتى بالدلالات العقلية، لجواز أن يكون للشيء لوازم بعضها أوضح من بعض، وفيه نظر؛ لأن كون علم البيان باحثاً فيما ذكر ممنوع، وإلا لبحث أيضاً في الدلالات الوضعية، لكونها أوضح من التضمن والالتزام. ولانسلم أن الدلالات الوضعية ليس بعضها أوضح من بعض، لأن دلالة بعضها - كالضرورات كدلالة السماء والأرض وما شاكلها على معانيها، ودلالة بعضها أوضح من بعض، لكون التأمل أكثر وأوثق، أو لكونها أشهر. والحق أن علم البيان لا يبحث في الدلالة العقلية من حيث الوضوح وعدمه، بل من حيث التذاذ النفس بها، لكونها متصرفة فيها، ولها مدخل منها، ألا ترى أن قولك: زيد بحر في العلوم. ليس مثل قولك: كثير العلوم. وإنه كثير الرماد. ليس مثل: كثير الضيافة. في التذاذ النفس، وقبول الطبع. (الإشارات والتنبيهات في علوم البلاغة ص ١٦٩) .

فهو يرى أن علم البيان يبحث في الدلالات العقلية للتراكيب من حيث التذاذ النفس بها، لا من حيث وضوح الدلالة .

وقد اتجه الدارسون المحدثون إلى استخدام مصطلح الصورة المجازية، أو الصورة

البيانية بدلاً من «علم البيان» وقد رفض البعض تعريفات القدماء للبيان وللتشبيه والاستعارة، وهو ما سنشير إليه فى سياق هذا البحث .

وتقوم الصورة البيانية على استحداث علاقة بين الدلالة الوضعية كدلالة النهر على المجرى المائى، وبين صفة ما، كدلالة النهر على الكرم، التى هى دلالة مجازية، لأنها تتجاوز ما تواضع عليه أهل اللغة للنهر. فهم قد افترضوا فى النهر صفة إنسانية هى صفة الكرم، حين رأوا أنفسهم يأخذون منه الماء الذى هو مصدر للحياة، ثم انتقلوا إلى تشبيه بعض الناس فى الكرم بالنهر الذى شبهوه ببعض الناس، وحملوه صفتهم، وافترضوا له بعض خصائصهم .

فالصورة تمثل إعادة صياغة، أو تشكيل خيالى للواقع بما تضيفه. أو تستحدثه من علاقات وإشارات ورموز .

«ومن هنا كانت الصورة دائماً غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة تركيبية عقلية تنتمى فى جوهرها إلى عالم الفكرة، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع». (التفسير النفسى للأدب ص ٦٥، ٦٦) .

وانتماء الصورة لعالم الفكرة فيه بعض المفارقة، فهو ليس انتماءً منطقياً كاملاً، بل هو انتماء ذو منطق خاص، قد يختلف عن المنطق أو يتجاوزه، فيخلق لنفسه ما يمكن أن نسميه منطقية اللامنطق .

وعن طريق الصورة المجازية يستطيع المبدع إقامة علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، وتلتقى الأشياء والموجودات التقاء يتجاوز الممكن، لكنه لا يتجاوز الخيال، فالخيال هو الذى يجمع بين المتناقضات والمتآلفات، ويكسر الحواجز، ويلغى تلك الحدود الصارمة التى وضعها العقل وحدَّ بها الناس والموجودات .

وعن طريق الصورة يعيد الشاعر اكتشاف نفسه واكتشاف الوجود. ويرى

الدكتور جابر عصفور أن « الصورة هي الوسيط الأساسى الذى يستكشف به الشاعر أو المبدع تجربته، ويفهمها كى يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة، أو رغبة فى إقناع منطقى أو إقناع شكلى، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يفهمها أو يجسدها بدون الصورة، ولهذا لا تصبح الصورة شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه، أو حذفه، وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله وتصبح المتعة التى تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية » (الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ص ٤٦٤) .

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن الشعور يظل مبهماً فى نفس الشاعر فلا يتضح إلا بعد أن يتشكل فى صورة . (التفسير النفسى للأدب ص ٧٢)
ولاشك أن الحديث عن الصورة البيانية يتصل أساساً بمباحث علم البيان، ولهذا سيكون حديثنا عما يتصل بالصورة البيانية متصلاً بكل مبحث على حدة بعد هذه الإشارة التمهيدية .

التشبيه

عرفه الرماني بقوله : «هو العقد على أن أحد الشيئين يسدّ مسدّ الآخر في حس أو عقل . ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس» (النكت في إعجاز القرآن ٧٤) .

وعرفه الصرصري بقوله : «هو إلحاق أدنى الشيئين بأعلاههما في صفة اشتركا في أصلها، واختلفا في كیفيتها قوة وضعفاً» (الأكسير ص ١٣٢) .

فالرماني والصرصري على وعى بمهمة المتكلم أو المبدع في عملية التشبيه، حيث يشير تعريف كل منهما إلى أن التشبيه يتم عن طريق عقد، أو دلالة يحدثها المنشئ عن طريق الجمع بين المشبة والمشبّه به، فليس بالضرورة أن تكون الصفة مشتركة في الحقيقة فقد تكون الشركة حادثة أو مفترضة أو مبتدعة.

والتحليل الموضوعي لطبيعة التشبيه يقودنا إلى تبين دور المبدع في التشبيه، فليس بالضرورة أن يكون هناك وجه شبه حقيقي موجود في الواقع، لأن هذا الوجه قد يستحدثه المبدع فرداً كان أو جماعة ، فالقول : إن محمداً كالنهر كرمأ، ليس تشبيهاً لمحمد بالنهر في الكرم فقط، بل هو أيضاً ادعاء لصفة الكرم في النهر، أو استحداث لها، فالمبدع يتجاوز الدلالات الوضعية إلى دلالات عقلية أو خيالية .

فإذا قلنا لطفلة: أنت كالسكر حلوة، نكون قد أعطينا للطفلة حلوة خاصة هي حلوة السكر، وللسكر امتداداً في الحلوة يتجاوز الأشياء المداقة إلى الناس أو الأحياء . ولاشك أن الحلوة التي وصفنا بها الطفلة عند تشبيهها بالسكر تتصل بالإحساس المترتب عن ذوق السكر، وهكذا نجد أن لكل صورة

منطقاً خاصاً ينتظمها، ويعطيها دلالتها، فنحن لانتصور بين المشبه والمشبه به اتفاقاً تاماً، بل إن المشبه به قد يكون أقل قيمة وتأثيراً من المشبه، كتشبيه الخدود بالورد، والنهود بالرمان، والأسنان بالبرد، والشمس بقرص من الذهب، والحساء بالغصن المياد. وغير ذلك مما يراه الناس تحسناً وهو - فى الحقيقة - نوع من العقد المبتكر الذى يخرج بالمشبه من عالمه النوعى إلى عالم آخر .

وللتشبيه أركان عامة حددها البلاغيون بأربعة أركان هى : المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، وأركانه الأساسية هى المشبه والمشبه به، لأن التشبيه لا يقوم إلا بهما، فهما طرفا التشبيه، ولا بد أن يقوم بينهما اشتراك أو اتفاق فى بعض النواحي حقيقة أو ادعاءً واختلاف فى البعض الآخر . فقد يقوم التشابه على ادعاء صفة فى المشبه به، فهناك فرق بين قولنا : هو كالريح هياجاً، وقولنا : هو كالمجنون هياجاً. فوجه الشبه - رغم أنه منصوص عليه فى الجملتين - فإنه يختلف فى الأولى عن الثانية، فالهياج فى الجملة الأولى يختلف عن هياج الإنسان. حيث إن هياج الريح شئ متميز له خصائص تختلف عن ثورة شخص ما أو هياجه .

وقد أشار البلاغيون إلى وجوب اختلاف الدرجة فى وجه الشبه فى المشبه به عنها فى المشبه . يقول محمد بن على الجرجاني : التشبيه : هو تشبيه شئ بشئ ليدل على حصول صفة المشبه به فى المشبه، ويشترط أن تكون من أظهر صفاته وأخصها به، وإلا لم يعلم حصولها فى المشبه» (الإشارات ١٧١) .

ويعلق الدكتور مصطفى ناصف على مثل هذه الأقوال بقوله : إننا أصلاً - لسنا فى مقام صفات موضوعية مشتركة بين الأشياء، وليست المسألة تفاوتاً فى الوضوح أو الدو، أو العظم أو القوة ليست المسألة فى التشبيه أن المشبه أقل أو أدنى أو أضعف من المشبه به، لأن وجه الشبه لاتعلق له بأوصاف فضلاً

على أن تكون كثيرة أو غالبة . ليس ينطوى التشبيه البتة على هذا التصاعد، وإنما ينطوى على تألف متميز تماماً من الأوضاع الخارجية السابقة التي يفاضل بواسطتها المجتمع في معاملاته (الصورة الأدبية ص ٥٩) .

وقد أشار ابن الأثير إلى أن فوائد التشبيه هي المبالغة والبيان والإيجاز (المثل السائر ١٢٥/٢) .

ويرى الدكتور محمد حسين الصغير : «أنه مصيب بهذا الاعتبار فالتشبيه - وهو أداة بيانية - قد جمع إلى جنب البيان المبالغة والإيجاز. أما المبالغة فيه فالارتفاع بالمشبة إلى حد المشبه به كقولك : «وجهك كالقمر» ، فمهما بلغ حسن الوجه وبهاؤه فإنه لا يبلغ مستوى القمر في سنائه وإشراقه . وأما الإيجاز فهاتان الكلمتان مع أداة التشبيه تقومان مقام إطنابك في صفة الوجه بالنور والجمال والاستدارة والإشراق والصفات المناسبة الأخرى، وأما البيان فبحسبه أنه عبر عما في نفسك تعبيراً مؤثراً سليماً بلغت به المراد (أصول البيان ٦٥) .

وفى هذا القول نظر لأن هذه الصفات التي أشار إليها يمكن أن تكون أوجه شبه للتركيب فتقول : وجهك كالقمر نوراً وإشراقاً وجمالاً واستدارة .

فالتشبيه فيه : المجمل : وهو الذى لا يذكر فيه وجه الشبه، كقولنا : وجهك بدر. والمفصل : وهو ما ذكر فيه وجه الشبه الذى قد يتعدد، كما فى قول ابن الرومى :

ياشبه	البدر	حسناً	وصيأً	ومناً
وشبه	الفصن	ليناً	وقواماً	واعتدالاً
أنت	مثل	الورد	لوناً	وسيملاً

والقول بالمبالغة فيه نظر أيضاً، لأن المحبوب - وإن كان يزيد حسنه بما قدمه الشاعر من تشبيهات - فإن حسنه يفوق - عند المحب - البدر والغصن والورد، فلا يغنى عنده واحد من هذه الأشياء. فإذا ساءغ لأحد أن يقول: إن البدر أكثر جمالاً، فهل يسوغ له أن يقول إن لين الغصن واعتداله أحسن من لين المحبوب واعتداله .

ويرى الدكتور مصطفى ناصف أن «الإيجاز أسلوب في الصياغة» (الصورة الأدبية ٦٠) ويعنى ذلك أنه أسلوب ينتظم التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وينتظم غيرها من ضروب القول .

ويرى الدكتور مصطفى ناصف: أن العلاقة بين الوصوح والتوكيد والمبالغة. أقرب إلى التخلخل (الصورة ٦١) .

وقد جعلهم ذلك يطلقون على تشبيه القمر بالمرأة الحسنة، والنهر بالإنسان، والأسد بالفارس تشبيهاً معكوساً أو مقلوباً لأنه شبه الأدنى بالأعلى في نظرهم . يقول محمد بن على الجرجاني : لكون غرض التشبيه الدلالة على معنى بطريق العقل لفائدة تقدمت، جاز ترك التشبيه، والاكتفاء بذكر طرفيه، وقلب التشبيه يجعل المشبه مشبهاً به، لأن كل واحد فيهما ينهض بالغرض.. وقلب التشبيه كقول محمد بن وهيب :

وبدا الصبح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح

فإنه وإن كان لافرق بين التشبيه وقلبه في الدلالة على اشتراك الطرفين في أصل المعنى - لكنهما يختلفان في زيادة المعنى وظهوره أن من شرط التشبيه كون وجه السبه أظهر في المشبه به من المشبه، وفائدة قلب التشبيه نقل تلك الزيادة من المشبه به إلى المشبه، لقصد المبالغة . (الإشارات ١٩١)

وتحليل النهر الأدبي يعنى فى المقام الأول بدلالات التركيب، فالصباح قد أشرق على الشاعر مقترناً بما يحسه الشاعر من بهجة عند رؤيته لوجه الخليفة حين يمدحه منتظراً المكافأة، بل إن وجه الخليفة عنده يفوق مشرق الصبح.

ويعلق الدكتور مصطفى ناصف على قول امرئ القيس :

نظرت إليها والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشب لقفال

فهو يتحدث عن المرأة المحبوبة التى نظر إليها فى هذا الوقت المتأخر من الليل يقول : من مسخ التشبيه بالمبالغة أن تقول إنه شبه النجوم بمصابيح الرهبان، لأنها فى السحر يضعف نورها كما يضعف نور المصابيح الموقدة ليلها أجمع، وإن القفال يرجعون من الغارات وجه الصبح، فإذا رأوها أول الصبح وقد خمدت سناها فكيف كانت أول الليل. والصورة بريئة من ذلك كله، فإنها قامت على القران بين القفال من الغزوات والرهبان الذين غلبهم النعاس بعد تعب ومناجاة، وتقوم على المجاورة بين نار تشب لقفال ومصابيح توقد لعباد، وتضع النار والمصابيح معاً فى مساق واحد. ولا علاقة لهذا الفهم بأن تكون النجوم أول الصبح خافته (الصورة الأدبية ٦٣)

وعندى أن هذا التجاور أو التلازم لا يقتصر على ذلك بل يتجاوزه إلى ما بين النجوم (وهى من المعبودات القديمة) وبين مصابيح الرهبان من إحساس بالقداسة، ومن تعلق بالهداية حسية ومعنوية. وكأن الشاعر رمز للفارس الأسطورى الذى يواجه ربة الجمال المقدسة التى يريد الشاعر انتهاك حرمتها على رأى ومسمع من الناس يقول امرؤ القيس على لسانها :

فقلت: سباك الله إنك فاضحى ألسنتى ترى السمار والناس أحوالى

وقلب التشبيه لا يكون بمجرد نقل ما تعارف الناس على التشبيه به إلى

المشبه، بل بما حقه فى السياق أن يكون مشبهاً فيصبح مشبهاً به، فإذا كنت تصف الورد فى روضة من الرياض فقلت إنه يشبه حدود النساء فليس ذلك بقلب، أما إذا كنت تصف امرأة فقلت إن الورد يشبه خدها فهو قلب لا من حيث ظهور وجه الشبه، بل من أجل تأخير ما حقه التقديم موضوعياً .

وقد اهتم القدماء بالتأليف فى فن التشبيه وجمع المختار منه ، ومن الكتب التى نشرت فى ذلك : كتاب «التشبيهات لابن أبى عوان» ، وكتاب «التشبيهات من أشعار أهل الأندلس لأبى عبد الله الكتانى» ، وكتاب «غرائب التشبيهات على عجائب التشبيهات لعلى بن ظافر الأزدي المصرى» . ومن نوادر التشبيهات التى وردت فى الكتاب الأخير فى تشبيه الهلال ومن ذلك قول ابن المعتز (الغرائب (١١) :

وانظر إليه كزورق من فضةٍ قد أثقلته حمولة من عنبر

وأخذ ظافر الحداد هذا المعنى فقال : (نفسه ١١)

وبدا الهلال لليلتين كأنه فتر حوى تفاحة من عنبر

وقد اشتمل الكتاب الأخير على عشرة أبواب اشتملت على تشبيه الأجرام كالهلال والثرى والشمس ، وتشبيه المياه والأنهار ، وتشبيه الأزهار والنبات ، والخمر ، والنساء ، والحيوان وآلات الحرب ، والحرف والأطعمة . وهذا يكشف عن ولع الشعراء بالتشبيه وتقدير الكتاب لهذا الفن البيانى .

أقسام التشبيه

قسم البلاغيون التشبيه من حيث وجود وجه الشبه وعدم وجوده فالأول :
مفصل ، والثاني : مجمل

ومن حيث وجود أداة التشبيه وعدم وجودها فالأول : مرسل ، والثاني :
مؤكد

ثم من حيث ظهور القصد إلى التشبيه ، وهو التشبيه الصريح ، وعدم ظهور
القصد إليه وهو التشبيه الضمني .

أما من حيث الطرفان فقد قسموا التشبيه إلى أربعة أقسام :

الأول : المشبه والمشبه به محسوسان : كقوله تعالى : ﴿كأنهم أعجاز نخل
خاوية﴾ (الحاقة ٧) وقول اعرابية :

إن النساء رياحين خلقن لنا وكلكم يشتهي شم الرياحين

الثاني : المشبه والمشبه به عقليان : كقولنا : الكرم فطنة ، والبخل لؤم ، العلم
حياة ، والجهل موت .

الثالث : المشبه به حسي والمشبه عقلي : ومن ذلك قول القاضي التتوخي

وكان النجوم بين دُجَاهَا سنن لاح بينهن ابتداعُ

وقول أبي طالب الرقي :

ولقد دكرتك والظلام كأنه يوم النوى وفؤاد من لم يعشق

وقول ابن طباطبا

رب ليل كأنه أملى في — لك وقد رحتُ عنك بالحرمانِ

وهي أبيات يبدو أنها من صنع بلاغيين متأخرين ، وربما دفعت ندرة هذا الضرب ، وتكلف شواهد فخر الدين الرازي أن يقول إنه غير جائز « فإذا كان المحسوس أصلاً للمعقول فتشبيهه به يكون جعلاً للفرع أصلاً والأصل فرعاً ، وهو غير جائز ، ولذلك لو حاول محاول المبالغة في وصف الشمس بالظهور ، والمسك بالطيب فقال الشمس كالحجة في الظهور ، والمسك كخلق فلان في الطيب ، كان سخيلاً من القول (نهاية الإيجاز ١٩٠) .

وهو قول مردود عليه ؛ لأن الهدف من التشبيه ليس سابقاً على التشبيه ولا تالياً له ، بل هو مواز له ، أي أنه وليد السياق ، لا خارج عنه وفق نماذج قبلية مطلقة .

وقد جعل بعضهم قوله تعالى : ﴿إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم ﴾ * طلعها كأنه رءوس الشياطين ﴾ (الصفات ٦٤) منه . وهي ليست منه لأن المشبه به يتخيل بالبصر ، سواء أكان له نظير في الواقع أم لا . وكذلك قول امرئ القيس :

أيقتلني^١ والمشرقي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

فالملتقى يتخيل شيئاً حسيّاً للمشبه به من مجموع خبراته البصرية .

الرابع : المشبه به حسيّ والمشبه عقليّ : ومن ذلك قوله تعالى : ﴿مثل الذين كفروا بربهم^٢ كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً﴾ (العنكبوت ٤١) .

ومنه قوله تعالى : ﴿مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف﴾ (إبراهيم ١٨) .

التشبيه المركب والتشبيه التمثيلي

وينقسم التشبيه إلى مفرد ومركب، أو إلى تشبيه تمثيلي وغير تمثيلي، فالمركب أو التمثيلي : ينتزع من أمور مجموع بعضها إلى بعض (البرهان ٤٢٢/٣) أو ما وجهه وصف منتزع من متعدد أمرين أو أمور (الإيضاح ٣٧١) . وذلك كقوله تعالى: ﴿مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا﴾ (الجمعة ٥) . وذلك هو حمل الأسفار التي هي أوعية العلم وخزائن ثمرة العقول، ثم لا يحسر ما يها، ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التي ليست من العلم في شيء فليس له مما يحمل حظ سوى أنه يشغل عليه ويتعبه. (البرهان ٤٢٢/٣) .

ويسمى التشبيه التمثيلي أو التمثيل ، ومن ذلك قول بشار بن برد :

كأن مشار النقع فوق رءوسنا وأسيفنا ليل تهاوى كواكبـه

وهذا النوع كثير في القرآن الكريم، وهو يتصل بالأمثال في القرآن، وهذا التشبيه التمثيلي يؤكد أن التشبيه يمكن أن يكون في إطار التفصيل والإطناب والتوسع ، وليس فقط في إطار الإيجاز .

وقد امتدح البلاغيون الاستقصاء في التشبيه، يقول عبد القاهر : ومن أبلغ الاستقصاء وعجيبه قول ابن المعتز :

كأنا وضوء الصبح يستعجل الدجى نطير غراباً ذا قوادم جُونِ

شبه ظلام الليل حين يظهر فيه الصبح بأشخاص الغربان، ثم اشترط أن تكون قوادم ريشها بيضاً ، لأن تلك الفرق من الظلمة تقع في حواشيها ويفترق التشبيه المركب عن التشبيه التمثيلي في أن التشبيه المركب قد

يكون منتزعا من متعدد دون أن يكون تمثيلاً ، كقول المرقش الأكبر :

النشر مسكٌ والوجوه دَنَّا
نيرٌ وأطراف الأكف عَنَّم

وقول المتنبي :

يدتُ قمرأ ، ومالتُ خُوطَ بَانٍ
وفاحتُ عَنبراً ورنَتْ غُرَالاً

فليس في البيتين تمثيل وإن كان التشبيه منتزعا من متعدد. فالتشبيه التمثيلي ضرب من المركب، وليس كل مركب تمثيلاً ، وإن كان كل تمثيل مركباً، ولا شك أن معرفة تلك التقنيات تمكنتنا من الكشف عن نماذج وصور للإبداع الأدبي ما كان لنا أن نكشف عنها ونعرف أسرارها بغير تلك المعرفة .



التشبيه الضمني

هو ضرب من التشبيه التمثيلي، لا تذكر فيه عناصر التشبيه صراحة، ويأتى فى صورة تمثيل يعلل به لحقيقة أو طلب أو حكمة، ومن ذلك قول ابى تمام :
(ديوانه ص ٧٧) :

وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ طَوَيْتُ أَتَاحَ لَهَا لِسَانَ حَسُودٍ
لَوْلَا اشْتِعَالُ النَّارِ فِيمَا جَاوَرْتُ مَا كَانَ يُعْرِفُ طَيْبُ عَرَفِ الْعُودِ

فالشاعر هنا قرر حقيقة هى أن الله إذا أراد لفضيلة عند امرئ أن تنتشر - قيص حسوداً يرددها بين الناس، ثم انتقل مباشرة إلى ذكر صورة تمثيلية دون أن يصرح بأن تلك الصورة تمثيل لما ذكره، لكن المتلقى يدرك ذلك ضمناً، وعلى هذا يكون التشبيه الضمنى ضرباً من التشبيه التمثيلي. ومن ذلك قول ابن المعتز:

اصبر على مضض الحسو د فإن صبرك قاتله
فالنار تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله

فالشاعر أراد أن يعلل لما ذكره من أن الصبر على كيد الحسود قاتله، فضرب مثلاً بالنار التى تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله، ولم يصرح بالعلاقة بين ما ذكره أولاً، وما صورته ثانياً، ولهذا فإننا ندرك تلك العلاقة ضمناً .

ومن ذلك قول : الشاعر

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميتٍ إيلامٌ

فهو قد شبه من يهن على نفسه فيسهل عليه بعد ذلك قبول الهوان - ضمناً - بالميت الذى لا يؤلمه جرح بعد موته

ومن ذلك أيضاً :

ترجو النجاة ولم تسلك مسالكها إن السفينة لا تجرى على اليبس
فالصورة التمثيلية للسفينة التي لا تجرى على اليبس تشبيه ضمنى لمن يرجو
النجاة ولم يسلك مسالكها. ومن ذلك قول المتنبي :

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

وكل تشبيه ضمنى هو تشبيه تمثيلى، ولكن من التشبيه التمثيلى ما ليس
ضمنياً إذا صرح الشاعر بقصده إلى التشبيه، ومن ذلك قول صالح ابن عبد
القدوس :

وإن من أدبته فى الصبا كالعود يُسقى الماء فى غرسه
حتى تراه مورقاً نضراً بعد الذى أبصرت من يسه

فالشاعر قد صرح بالعلاقة بين من أدبه فى الصبا وبين العود الذى سقى
الماء فترعرع، وذلك باستخدام كاف التشبيه، لهذا فهو تشبيه تمثيلى وليس
تشبيهاً ضمنياً . ومن التشبيه الضمنى قول أبى تمام (د/٤٣) :

على أخلاقى الصمّل التى هى الوفّر أو سرب ترن نواديه
فإن الحسام الهندوانى إنما خشوته مالم تغفل مضاربه

فقد طلب من محدثه أن تتركه على أخلاقه الصمّل، أى الشديدة
الخشنة، والوفّر: الكاملة الواسعة: مشبهاً نفسه ضمناً بالسيف الخشن .
وقريب من ذلك قول أبى العلاء .

لو اختصرتم من الهجران زرتكم والعذب يهجر للإفراط في الخصر
والخصر : شدة برودته . فالشاعر يقول ضمناً، إنهم كالماء الذي أفرط في
برودته فهجره الناس .



القيمة البلاغية للتشبيه

أطلق البلاغيون على بعض أنماط التشبيه ألقاباً تعبر عن إعجابهم بها من حيث بناء التشبيه، أو من حيث المضمون، كالتشبيه البليغ، وهو التشبيه الذى يحذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه؛ لأنه يزيد الشبه قوة، فكان المشبه هو المشبه به، ومن ذلك التشبيه البعيد وهو الذى يحتاج إلى تفسير، وتشبيه التوكيد، والتشبيه الجيد والحسن والعجيب والمحمود والمستطرف والمعيب، والتشبيهات العقم، أى تلك التشبيهات التى لا نظير لها .

وأشار القزوينى إلى بلاغة التشبيه فقال: اعلم أنه مما أتفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره فى فن البلاغة، وأن تعقيب المعانى به لاسيما قسم التمثيل منه - يضاعف قواها فى تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحاً كانت أو ذماً، أو افتخاراً أو غير ذلك (الإيضاح ٣٢٨) .

ويرى الدكتور الصغير . أن التشبيه من أصول التصوير البيانى ومصادر التعبير الفنى، ففيه تتكامل الصور، وتتدافع المشاهد، والقدرة الجامعة لنظرة البلاغيين إلى التشبيه هو التفنن بإبراز الصورة البلاغية للشكل، واستقراء دلالاتها الحسية، وذلك عن طريق قدرة التشبيه الخارقة فى تلوين الشكل بظلال مبتكرة، وأزياء متنوعة لم تقع بحس قبل التشبيه، ولم تجرِّبها العادة، ولا تعرف بداهة إلا بلحاظ مجموعة العلاقات الفنية فى التشبيه، وعند ضم بعضها لبعض الآخر، تبدو محسوسة متعارفة ذات قوة وضعية متميزة . وهنا تكمن القدرة الإبداعية للتشبيه فى تكييف الصورة (أصول البيان ٦٤) .

ويرى الدكتور حسن طبل : أن المعنى فى التشبيه الفنى ليس مجرد علاقة أو فكرة سابقة على صورته، بل هو مجموعة الإيحاءات والدلالات الفنية الخاصة

التي لا توجد إلا بوجود تلك الصورة، ولا تنبثق إلا عن شكلها اللغوى الخاص، فالصورة الفنية هى وسيلة خلق وإبداع، لا وسيلة كشف أو توضيح فحسب (الصور البيانية فى التراث البلاغى ١٠٤) .

ويرى الدكتور عبد المنعم تليمة أن التصوير نشاط لغوى غير مفارق للتركيب، بل إن نشاط عناصر التركيب هو نشاط تصويرى أصلاً (مداخل إلى علم الجمال الأدبى ١١٨) .

فالتصوير سواء أقام على التشبيه أم الاستعارة أم الوصف يتلاحم مع عناصر التركيب، فالتركيب الفنى للأدب تركيب تصويرى فى المقام الأول، والتشبيه وسيلة من وسائل التصوير وهو أقرب إلى المعادل الموضوعى للشئ أو إلى البنية اللغوية التى تمثل الحالة والإحساس والشعور الداخلى فى عملية الإبداع .

يقول الدكتور جابر عصفور: «إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعنى نقل العالم أو نسخة، وإنما تعنى إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة فى وحدة، وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيداً أدركنا أن المحتوى الحسى للصورة ليس من قبيل النسخ للمدرجات السابقة وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة فى تركيبها، إلى الدرجة التى تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها، وتؤلف بينها فى علاقات لا توجد خارج الصورة، ولا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتبارها نشاطاً ذهنياً خلاقاً يتخطى حاجز المدرجات الحرفية ويجعلنا نحفل لائذين بحالة جديدة من الوعى (الصورة الفنية ٣٧٣) .

فالصورة بنية خاصة يكشف المبدع من خلالها عن تجربته وموقفه أو رؤيته

كشفاً يزاوج فيه بين الحسى والمعنوى ويتخلص فيه من قوانين المادة والأشياء، ويؤلف به بين المختلفات، بل إنه يتدع قوانين تحكم السياق وتتولد عنه فى آن واحد . إن للصورة قوانينها الخاصة، وهى قوانين تتصل باللغة وبالعالم الشعر أو القصة الذى تنتمى إليه . «والصورة لا توجد إلا فى شكلها المحدد، أى الشكل الذى خلقه عليها الفنان (الصورة الفنية لميخائيل ١٧٦) . فعلى الرغم من أنها نتاج الواقع فإنها قد أوجدت لنفسها واقعاً جديداً يرتبط بالواقع ويختلف عنه فى آن واحد.

وتقوم الصورة التشبيهية على أساسين هما : ماهية الصورة ومهمتها فى النص أو السياق . ولاشك أن تفسير تلك الصورة لا يفصل الماهية عن المهمة، لأن ماهية الصورة هى مهمتها، فالصورة ليست حلية يزين بها المبدع السياق، ولكنها تمثل عنصراً يتراكم مع غيره من العناصر فى تشكيل النص .

وهناك علاقات خارجية تربط الصورة بالشاعر أو بالبيئة والعصر وقد يساعدنا فهم تلك العلاقات على فهم الصورة، وعلاقتها بعناصر التركيب الأخرى، ولكن الصورة فى النهاية هى ما قدمه الشاعر، إنها بنية مكتفية بنفسها فهى مع انفتاحها واتصالها وفعاليتها محدودة بعناصرها التى ينتظمها السياق لأنه هو عالمها النوعى الذى فيه تحيا وإليه تنتمى، وبمقاييسه تعرف .

ولاشك أن ذلك لايعنى عدم الاستعانة بالعلاقات الخارجية فى فهم الصورة لكنه يعنى أننا لانضيف إلى الصورة من الواقع شيئاً إلا ما تنتظمه الصورة نفسها، فإذا قلنا : انطلق الأطفال كالحمام يغنون للحياة . ترك ذلك انطباعاً عن اقتران الحمام والأطفال بالسلام، ولاشك أن معرفتنا بالحمام تفتح لنا آفاقاً من المعرفة أو الانطباع عن دلالة التشبيه ، فغناء الحمام ليس كأى غناء بل هو أقرب إلى البكاء، ونحن لانقول إن اختيار المتكلم للحمام لم يكن ذا مغزى، أو أن الشاعر

لا يقصد إلا اقتران الحمام بالسلام وليس اقترانه بما يشير الشجن من البكاء .

فللشاعر أن يتحدث عن مقصده كما يشاء لكن عناصر الصورة هي التي تملك الحق الوحيد في الحديث عن نفسها، ولنا أن نفهم من الصورة ما تمكنا الصورة نفسها من فهمه في إطار عناصرها ووعينا بهذه العناصر، ومالها من خصائص وما ينتج عن تفاعلها من دلالات . فقد يتضمن التشبيه رموزاً ظاهرة ورموزاً باطنة، وقد يقصد المتكلم أو المبدع إلى هذه الرموز مجتمعة، أو إلى بعضها، لكن مهمة الدارس أو الناقد تتصل بالعمل نفسه، لا بالمبدع، وتتصل بكل ما دخل في التركيب من عناصر، والعنصر ليس عنصراً مغلقاً ولكنه عنصر فعال بما يحمله من دلالات ورموز .



المجاز

قال عبد القاهر : المجاز مفعول من جاز الشيء يجوزُه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجه أصل اللغة وصفه بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذى وضع فيه أولاً. (أسرار البلاغة ٣٩٥) .

وعرض الطيبي تعريف القزويني وفسره، فقال: المجاز هو اللفظ المستعمل فى غير ما وضع له بالتحقيق فى اصطلاح المخاطب مع قرينه عدم إرادته. فقوله: (بالتحقيق)، ليدخل الاستعارة فإنه مستعمل فيما وضع له لكن بالتأويل، واختير (اللفظ) دون الكلمة لئلا يشذ الاستعارة التمثيلية. وقوله (فى اصطلاح المخاطب) ليدخل فيه ما إذا اتفق كونه مستعملاً فيما يكون موضوعاً له، لكن لابلنسبة إلى التخطب - كما إذا استعمل الشارع الصلاة فى الدعاء . وقوله : مع (قرينة عدم إرادته) احتراز عن الكناية فإن اللفظ مستعملاً فى غير ما وضع له، لكن لا ينافى لإرادة الحقيقة (التبيان ٢١٨) . والمجاز على ضربين : مرسل ، واستعارة .

المجاز المرسل

ويسمى بالمجاز الإفرادى ، وهو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وُضِعَ له مُلابِسُه غير التشبيه، كاليد إذا استعملت فى النعمة؛ لأن من شأنه أن تصدر عن الجارحة، ومنها تصل إلى المقصود بها (الإيضاح ص ٣٩٧) .

والمجاز المرسل من أعقد أبواب البلاغة وأكثرها غموضاً وتكلفاً ، ولهذا انصرف عنه المحدثون - وبخاصة - فى دراستهم التطبيقية للنصوص الأدبية .

وهناك خلاف بين السنة والمعتزلة فى تأويل نصوص القرآن التى يرى فيها البعض مجازاً ، وهو ما سنلقى عليه الضوء .

ويرى البلاغيون أن المجاز المرسل يقوم على نقل الألفاظ عن الحقائق المستعملة إلى معانٍ آخر بينهما علاقة أو مناسبة، ويسمى مرسلًا لأنه غير مقيد بعلاقة التشبيه، وقد عرفه السكاكي بأنه أن تتعدى الكلمة عن مفهومها الأصلي بمعونة القرينة إلى غيره لملاحظة بينهما ونوع تعلق، نحو: أن تراد النعمة باليد، وهي موضوعة للجارحة المخصوصة لتعلق النعمة بها، من حيث إنها تصدر عن اليد (المفتاح ٢٦٠).

وقد نسي البلاغيون أن اللفظة الواحدة في اللغة ذات دلالات متنوعة يكشف السياق عنها ويحددها، وأن من الخطأ افتراض معنى أصلي نص الواضع عليه، فنحن لانعرف ماذا يعنون بالواضع، وكيف نعرف الدلالة الأولى التي نص عليها هذا الواضع.

علاقات المجاز المرسل :

ذكر البلاغيون للمجاز المرسل عدة علاقات كثيرة للمجاز المرسل، وأغربوا فيها وتكلفوا تكلفاً خرج بها عن طبيعتها، وأهم هذه العلاقات :

١- السببية: والمسببية هي إطلاق اسم السبب على المسبب، أو المسبب على السبب، فإطلاق اسم السبب على المسبب كقوله تعالى: ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا﴾ (الشورى ٤١) سمي جزاء السيئة سيئة، بتسمية الشيء باسم سببه، فإن السيئة سبب لجزائه. وتسمية جزاء السيئة سيئة ليس مجازاً ولكنه إجراء للكلام على الظاهر مثل: ضرباً بضرب.

وكذلك المسببية وإطلاق المسبب على السبب، كقول المغيرة بن شعبه لعمه حين كان يكلم النبي وقبض لحيته: أمسك يدك عن لحية رسول الله قبل ألا نصل إليها، أراد قبل أن تقطع، فأطلق اسم المسبب على سببه، فإن القطع

سبب لعدم الوصول .

والتعبير كناية، وليس من المجاز فى شىء ومنه قوله تعالى : ﴿وينزل من السماء رزقاً﴾ فالرزق لا ينزل بصورته المعروفة وإنما ينزل المطر الذى هو سبب فى الرزق. وفيه نظر؛ فإن الرزق أعم من المطر، ودلالته لا تقتصر عليه .

٢- الكلية : وهى إطلاق اسم الكل على الجزء ، كقوله : ﴿يجعلون أصابعهم فى آذانهم﴾ (البقرة ١٨) . أراد أناملهم لأن الذى يدخل فى الآذن جزء من الأصابع هى الأنامل .

وهذا التعبير مألوف، ولا يتطلب هذا التأويل والتكلف .

٣- الجزئية : إطلاق اسم الجزء على الكل : ومن ذلك قوله عليه الصلاة والسلام : «إن هذا الدين متين فأوغلوا فيه برفق فإن المنبت لأرضاً قطع ولا ظهراً أبقى» .

أراد بالظهر الدابة، والظهر جزء منها، وهذا كناية ، لأنه يرمز إلى الدابة ، كما أن هنالك وسائل سفر أخرى غير الدابة يشير إليها لفظ الظهر .

٤- اللزومية : إطلاق اسم الملزوم على اللازم : ومن ذلك قول النبى عليه الصلاة والسلام للعباس ابن مرداس : «اقطعوا عنى لسانه، وأمروا له بمائة ناقة، أى أسكتوه؛ فإن قوله قطع اللسان ملزوم للسكوت (الإشارات) وهو نوع من الكناية البعيدة .

٥- الملزومية : أى إطلاق اسم اللازم على الملزوم، ومن ذلك ما ورد أنه عليه السلام «إذا دخل العشر الأواخر أيقظ أهله وشد المثزر، أراد الاعتزال عى النساء؛ فإن الالتزام ملزوم لشد المثزر، وهو نوع من الكناية والتقييد

٦- إطلاق اسم المطلق على المقيد : ومن ذلك إطلاق اسم الكتاب على كتاب الله، واسم البيت على بيت الله . وهو رمز خاص بجماعة المسلمين .

٧- إطلاق اسم المقيد على المطلق : ومن ذلك قول الشاعر :

إذا مت كان الناس نصفين : شامت لموتى ومثني بالذى كنت أفعل

أراد بالنصف البعض لا النصف حقيقة . وهو ضرب من التكلف في تفسير دلالة النصف حيث إن المتكلم لا يقصد إلى التقسيم، وإنما إلى الإشارة إلى وجود فريقين من الناس بعد موته فريق يثنى عليه وفريق شامت فيه .

٧- المحلية : الحال فيه كقوله تعالى : ﴿ فليدع ناديه ﴾ (العلق ١٧) أى المجتمعين فى النادى، وكذلك قوله تعالى : ﴿ يقولون بأفواههم ما ليس فى قلوبهم ﴾ ، أى بألسنتهم ؛ لأن القول عادة لا يكون إلا بها . هذا قول البلاغيين . والنادى لا يقتصر على المحل بل يتجاوزه إلى الحال فيه، وكذلك الكلام لا يكون باللسان فقط بل بالفم وما فيه من أعضاء .

٨- الحالية : وهى إذا ذكر لفظ الحال وأريد به المحل، كقوله تعالى : ﴿ خذوا زينتكم عند كل مسجد ﴾ (الأعراف ٣١) . أى لباسكم فيه . هذا قول البلاغيين، والزينة أعم من الثياب، وليس فى الأمر مجاز .

٩- الآلية : إذا ذكر اسم الآلة وأريد الأثر الناتج عنه، كقوله تعالى : ﴿ اجعل لى لسان صدق فى الآخرين ﴾ (الشعراء ٨٤) أى ذكراً حسناً، وهو نوع من الكناية وليس مجازاً .

وقد عد البلاغيون علاقات كثيرة تلك أهمها وأبرزها، ولا شك أننا إذا

دققنا النظر فى تلك العلاقات نجد أنها تحرى على سنن العربية المألوفة، بل إن أستاذنا الدكتور شفيح السيدى ه أن أغلب نماذج المجاز المرسل لا يكاد القارئ يفتن إلى مجازيتها بسبب شدة الألفة لها والاعتیاد عليها أو للارتباط الوثيق الذى يبلغ حد التلاحم فى بعضها .

ولذا يبدو التعبير بهذا المجاز فى أكثر الأحيان تعبيراً طبيعياً على الألسنة دون أن يجد السامع حاجة إلى التأويل، بل إن تأويلاتهم لا تتفق ودلالة اللفظ، وقد أصاب بعض اللغويين والبلاغيين العرب حين وصفوه بأنه توسع فى اللغة مما يعنى أنه فى حقيقة أمره عملية لغوية (التعبير البيانى ٩٤)

ويرى الدكتور حسن طبل أن كثيراً من البلاغيين قد أقحموا فى حوزة هذا المجاز من العلاقات ما لا تمت إليه بصلة، فمن ذلك مثلاً ما يطلق عليه بعضهم علاقة التعريف، أى إطلاق اللفظ المعرفة على غير المعين كتعريف لفظة الباب فى قوله جل شأنه «ادخلوا الباب سجداً» (البقرة ٥٨) إذ المقصود أى باب كان، فذكر المعرف وأراد به المنكر مجازاً، ومن ذلك أيضاً علاقات البدلية والزيادة والحذف مما لا يتسع المقام لذكر أمثلتها عليهم، فكلها فى الواقع لا تمت إلى المجاز المرسل بصلة، بل إنها ليست من المجاز أصلاً فى شىء، فهذه ظواهر نحوية صرفية يبحثها علم النحو، وينظر فى وجوه بلاغتها علم المعانى، أما عدها من علاقات المجاز المرسل فهذا مالا مبرر له (دراسات فى علم البيان ١١٤) .

والدكتور حسن طبل محق فيما يقول بل إن ذلك قد ينسحب على بعض شواهد المجاز المرسل ذات العلاقات التى اتفق عليها جمهور البلاغيين .

ومع ذلك فإن هذه المباحث تكشف لنا عن ضروب من القول تتصل بحسن التصرف فى الكلام والتوسع فى إبراز المعانى، وتؤكد ما للألفاظ من دلالات وإيحاءات متعددة

الاستعارة

تطور مفهوم الاستعارة

١- مفهوم الاستعارة عند القدماء

نتناول في هذا المبحث تصور القدماء للاستعارة وفهمهم لها ، وتطور هذا المفهوم عندهم . وليس هدفنا مجرد عرض آراء القدماء ، بل هدفنا الكشف من خلال ذلك عن أبعاد التصوير الاستعاري عند هؤلاء الدارسين بخاصة ، والتعرف على خصائص التصوير الاستعاري وطبيعته بعامة .

وقد حرصنا على تقديم صورة لذلك الجدل الفكري بين العلماء ، ونقد اللاحقين للسابقين ، وهدفنا التعرف على المذهب الذي تبعه العلماء ، وعلى طبيعة تفكيرهم ، وتناولهم الاستعارة ، وهو تفكير يغلب عليه الطابع المنطقي الذي يحرص على تقرير المفاهيم ، ووضع الحدود .

وقد استشهدوا بشواهد من الشعر العربي ، وشواهد من القرآن الكريم . ونود أن نلفت النظر إلى أن ما سنعرضه من الشواهد القرآنية لايعنى اتفاقنا على القول بالاستعارة في القرآن الكريم بعامة ، أو منهج البلاغيين في تخريجها بخاصة . وسوف نعرض آراء البلاغيين وفق التتابع الزمني ، ثم نفرد فصلاً لرأى أهل السنة في القول بالمجاز في القرآن الكريم .

ابن قتيبة (ت ٢٧٩هـ) :

كان ابن قتيبة من الأوائل الذين تناولوا المجاز في القرآن وكتابه «تأويل مشكل القرآن» يعتبر عمدة في هذا الموضوع .

قال ابن قتيبة في باب الاستعارة : فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة ، إذا كان المسمى بسبب من الأخرى ، أو مجاوراً لها أو مشاكلاً فيقولون للنبات نوء ؛ لأنه عن النوء عندهم .. ويقولون للمطر سماء ؛ لأنه من السماء ينزل ... ويقولون : ضحكت الأرض ، إذا أنبتت ، لأنها تبتدى عن حسن النبات ، وتتفتق عن الزهر ، كما يفتر الضاحك عن الثغر ... ويقولون : لقيت من فلان عرق القرية ، أى شدة ومشقة .. وأصل هذا أن حامل القرية يتعب فى نقلها حتى يعرق جبينه ، فاستعير عرقها فى موضع الشدة . (تأويل مشكل القرآن ٣٦١) .

ويربط تحليله للاستعارات القرآنية بما روى من تفسير لها فى بعض المواضع ، لكنه فى أكثر المواضع يذكر الأصل الذى يرى أن الاستعارة قد اشتقت منه فنراه يقول : فمن الاستعارة فى كتاب الله عز وجل - قوله عز وجل : ﴿ يوم يكشف عن ساق ﴾ (القلم ٤٢) أى عن شدة الأمر ، كذلك قال «قتادة» وقال إبراهيم : عن أمر عظيم . وأصل هذا أن الرجل إذا وقع فى أمر عظيم يحتاج إلى معاناته والجد فيه - شَمَرَ عن ساقه ، فاستعيرت الساق له .

ومنه قوله عز وجل : ﴿ ووضعنا عنك وزرك ﴾ (الانشراح ٢) أى أثمك . وأصل الوزر : ما حمله الإنسان على ظهره . (نفسه ١٤٢) .

ابن المعتز (ت ٢٩٩هـ) :

ذكر ابن المعتز الاستعارة فى كتاب البديع ، فقال : من الكلام البديع قول الله تعالى : ﴿ وإنه فى أم الكتاب لدينا لعلى حكيم ﴾ (الزخرف ٤) وإنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها ، مثل : «أم الكتاب» ، ومثل «جناح الدل» ولم يتوسع ابن المعتز فى دراسته لنماذج من الاستعارات مثلما فعل ابن قتيبة .

الرماني (ت ٣٨٦هـ) :

قال أبو الحسن علي بن عيسى الرماني : الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له من أصل اللغة على جهة النقل للإبانة .

والفرق بين الاستعارة والتشبيه أن ما كان من التشبيه بأداة التشبيه في الكلام ، فهو أصله لم يغير عنه في الاستعمال ، وليس كذلك الاستعارة ، لأن مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة ليست له في أصل اللغة .

وكل استعارة فلا بد فيها من أشياء : مستعار ومستعار له ، ومستعار منه ، فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع للبيان . وكل استعارة بليغة فيها جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه ، إلا أنه ينقل الكلمة والتشبيه بأداته الدالة عليه في اللغة . وكل استعارة حسنة فهي توجب بلاغة بيان لانتوب منابه الحقيقة ، وذلك أنه لو كانت تقوم مقامه الحقيقة كانت أولى به ، ولم تجز الاستعارة . وكل استعارة فلا بد لها من حقيقة ، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة ، كقول امرئ القيس : «قيد الأوابد» والحقيقة فيه «مانع الأوابد» ، وقيد الأوابد أبلغ وأحسن (النكت في إعجاز القرآن ص ٧٩) .

أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) :

تضمن تعريف أبي هلال العسكري بياناً لوظيفة الاستعارة وفائدتها ، فقال : «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض ، وذلك إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيد والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه ، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة ، ولولا أن الاستعارة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً (كتاب الصناعتين ٢٧٤) .

وقد عرض أبو هلال بعض الشواهد القرآنية للاستعارة، ووازن بين بعض المتشابه من الآيات، ورأى أن ما فيه مجاز أو استعارة أبلغ مما جاء على الحقيقة .

يقول أبو هلال: «ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَلَا يُظْلَمُونَ نَقِيرًا﴾ (النساء ٢٤) ﴿وَلَا يَظْلَمُونَ فَتِيلًا﴾ (النساء ٤٩) أبلغ من قوله سبحانه: ﴿وَلَا يُظْلَمُونَ شَيْئًا﴾ (مريم ٦)، وإن كان في قوله: ﴿وَلَا يُظْلَمُونَ شَيْئًا﴾ أنفى لقليل الظلم وكثيرة في الظاهر» (الصناعتين ٢٤٧) .

ولاشك أن في هذا القول نظراً من جهات عدة، فإذا تأملنا الآيات كاملة وجدنا أن كل آية وافية بالمقصود من نفى الظلم، وأن التصوير ليس فيه شيء من المجاز، بل هو ضرب من التمثيل والرمز، وسوف أعرض الآيات كاملة لنرى صدق ما نذهب إليه . يقول تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ يَزْكُونَ أَنْفُسَهُمْ بِاللَّهِ يَزْكِي مِنْ يَشَاءُ وَلَا يَظْلَمُونَ فَتِيلًا﴾ (النساء ٤٦) .

ويقول تعالى: ﴿لَيْسَ بِأَمَانِيكُمْ وَلَا أَمَانِي أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ يَعْمَلْ سُوءًا يُجْزَ بِهِ وَلَا يَجِدْ لَهُ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَلِيًّا وَلَا نَصِيرًا * وَمَنْ يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحَاتِ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَٰئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ وَلَا يَظْلَمُونَ نَقِيرًا﴾ (النساء ١٢٤/١٢٣) .

ويقول تعالى في حديثه عَمَّنْ خَلَفَ الَّذِينَ أَنْعَمَ عَلَيْهِمْ مِنَ النَّبِيِّينَ ﴿فَخَلَفَ مِنْ بَعْدِهِمْ خَلْفٌ أَضَاعُوا الصَّلَاةَ وَاتَّبَعُوا الشَّهْوَاتِ فَسُوفَ يَلْقَوْنَ غِيًّا * إِلَّا مَنْ تَابَ وَآمَنَ وَعَمِلَ صَالِحًا فَأُولَٰئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ وَلَا يَظْلَمُونَ شَيْئًا﴾ (مريم ٦٠/٥٩) .

ففي الآية الأولى، ورد الحديث عن اليهود والنصارى، وكل من زكى نفسه ووصفها بزكاء العمل وزيادة الطاعة والتقوى والزلفى عند الله، لا من زكاه الله. (الكشاف) . وقال القرطبي: قوله تعالى: ﴿فَلَا تَزْكُوا أَنْفُسَكُمْ﴾ يقتضى

الغض من المزكى لنفسه بلسانه، والإعلام بأن الزاكى المزكى من حسنت أفعاله وزكاه الله فلا عبرة بتزكية الإنسان نفسه، إنما العبرة بتزكية الله له ..

وقوله : «ولا تظلمون فتيلاً» الضمير فى «تظلمون» عائد على المذكورين ممن زكى نفسه وممن يزكية الله عز وجل . وغير هذين الصنفين علم أن الله تعالى لا يظلمه من غير هذه الآية، والفتيل الخيط الذى فى شق نواة التمرة.. وهذا يرجع إلى الكناية عن تخقير الشيء وتصغيره، وأن الله لا يظلمه شيئاً (القرطبي) .

ولاشك أن التعبير القرآنى فى هذا المقام يعبر أبلغ تعبير عن الحال، حيث ينبىء الذين زكوا أنفسهم بحقيقة أن الله لا يظلم شيئاً حتى هذا القدر الضئيل، وهو تعبير يتصل بالمقام ويتصل بالمخاطبين على وجه الخصوص وبالناس كافة .

إن الظلم منفى عن الله تعالى، لكن الله يختار ما يناسب الحال من تصوير وتعبير، وهو أعلم به . وفى الآية الثانية نجد أن الخطاب سواء أكان للمسلمين أم للمشركين أم لهما معاً فإن قوله تعالى : «ولا يظلمون نقيراً» يتصل بالمقام اتصالاً وثيقاً فإن مقتضى الظاهر يثفق والتعبير القرآنى فالنقير هى النكتة فى ظهر النواة . والمعنى أن الله لا يظلم أحداً شيئاً حتى هذا القدر الضئيل الذى يساوى النقير . وإذا تأملنا الخطاب فى الآيتين السابقتين نجد أنه موجه إلى أناس يعيشون فى عصر النبى عليه الصلاة والسلام فى الجزيرة العربية ويتصلون بالبيئة الصحراوية وما فيها من تمر وفتيل ونقير، أى أن الصورة تتصل بخبرات هؤلاء الناس ويثبتهم ، أما الآية الثالثة فإنها تتصل بأجيال ستأتى، ولهذا فإن قوله تعالى : «ولا يظلمون شيئاً» قد جاء مطلقاً يتجاوز تلك الخبرات اليومية للناس فى عصر النبوة، وهذا لا يمنع أن الآية فيها نفى لمطلق الظلم نفياً حقيقاً مباشراً واسعاً .

فخر الدين الرازى (ت ٦٠٦هـ) :

ناقش فخر الدين الرازى تعريف الرمانى للاستعارة، فقال : قال على بن

عيسى: «الاستعارة استعمال العبارة لغير ما وضعت له فى أصل اللغة»، وهذا باطل من وجوه أربعة :

الأول : أنه يلزم أن يكون كل مجاز لغوى استعارة، وهو باطل لأن المجاز أعم من الاستعارة، ولأنه ليس كل مجاز من باب البديع، وكل استعارة من باب البديع. الثانى : أن تكون الأعلام المنقولة من باب المجاز. الثالث : استعمال اللفظ فى غير معناه للجهل بذلك يجب أن يكون مجازاً. الرابع : أنه لا يتناول الاستعارة التخيلية.

فالأقرب أن يقال: «الاستعارة : ذكر الشيء باسم غيره، أو إثبات ما لغيره له، لأجل المبالغة فى التشبيه» .

ولك أن تقول: «الاستعارة عبارة عن جعل الشيءِ الشيءَ أو جعل الشيءِ للشيءِ، لأجل المبالغة فى التشبيه» .

وتحدث عن موقع الاسم المستعار، فقال: لما ثبت أن التصريح بذكر الشبه ينافى الاستعارة، ظهر أن اللفظ المستعار لا يمكن وقوعه موقع الخبر، ولا ما يجزى مجراه كالحال، فى قوله تعالى: «ربنا أنزل علينا مائدة من السماء تكون لنا عيداً» (المائدة : ١١٤) . فالعيد ليس بمستعار على ما ظنه بعضهم لوقوعه موقع الخبر. وقوله تعالى: «وسراجاً منيراً» (الأحزاب ٤٦) . فالسراج ليس بمستعار لكونه حالاً جاء بعد تمام الكلام، بل يكون إما فاعلاً، كقولك : «لقيني أسد» أو مفعولاً كقولك : «لقيت أسداً»، أو مجروراً، كقولك : «مررت بأسد» أو مبتدأ، كقولك : الأسد مقدم، وبالجمله يجب أن يكون أصلاً فى الحديث عنه (نهاية الإيجاز ٢٤٢) .

ولاشك أن هذا صحيح بالنسبة للاستعارة التصريحية، أما الاستعارة المكنية

فإنها تختلف عن ذلك وتتجاوزه، حيث يستعار الفعل فيقع مع فاعله في موضع الحال كقولنا : انطلق الجندي إلى الميدان يزار، أو في موضع الخبر كقولنا : الورود تبتسم للضياء، وما أشبه ذلك .

وقد عرف الرازي الاستعارة المكنية بقوله : إنما تكون إذا لم يصرح بذكر المستعار، بل بذكر بعض لوازمه، تنبيهاً به ، كقول أبي ذؤيب :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تيممة لا تنفع

فكأنه حاول استعارة السبع للمنية لكنه لم يصرح بها بل ذكر لوازمها تنبيهاً بها على المقصود (نفسه ص ٢٥١) .

وقد فصل الرازي الحديث عن الاستعارات القرآنية في إطار أقسامها، فقسمها إلى ستة أقسام سنشير إليها عند الحديث عن أقسام الاستعارة .
الشريف الرضي (٤٠٤هـ) :

للشريف الرضي كتابان في المجاز : الأول خصصه للقرآن الكريم، والثاني : للحديث النبوي، وهما كتابان في البلاغة التطبيقية أو التحليلية .

والكتاب الأول : تلخيص البيان في مجازات القرآن، وهو أهم كتاب تعرض بالتحليل للاستعارات في القرآن الكريم بصورة تفصيلية، وقد استقصى ٥٨٣ شاهداً للاستعارة في القرآن أوردها وفق ترتيب السور، ومن أمثله ذلك تحليله لقوله تعالى : ﴿اهدنا الصراط المستقيم صراط الذين أنعمت عليهم﴾ (الفاتحة ٧) .

قال الشريف : وهذه استعارة على أحد التأويلين ، لأن الصراط في أصل اللغة اسم للطريق وهو هنا كناية عن الدين لأن الدين مؤد إلى استيجاب

الثواب، واستدفاع العقاب، فهو كالنهج المسلوك إلى مظنة النجاة والسلامة، ودار الأمن والإقامة . ولما جعل سبحانه الدين كالطريق القاصد، والمنهج الواضح أقام إرشاده إليه، ودلالته عليه مقام الدليل يدل على السمت الهادى الذى يهذى إلى القصد، فقال سبحانه : ﴿اهدنا الصراط المستقيم﴾ .

والتأويل الثانى: فى الصراط ، يخرج الكلام عن حيز الاستعارة، وهو أن يكون المراد به المجاز المسلوك إلى الجنة والنار على ما جاءت به الأخبار، فكأنهم سألوه سبحانه توفيقهم فنجاهه ومأمنه والعدول بهم عن مشاقة ومخافته . (تلخيص البيان ٢٧) .

ويتضح من هذا التحليل ومن غيره النهج الموضوعى الذى اتبعه الشريف الرضى فى تحليله للاستعارات القرآنية، فهو فى المواضع التى تحتل أكثر من تأويل يشير إلى ما تجوز فيه الاستعارة وما لا تجوز فيه .

أما الكتاب الثانى فهو : المجازات النبوية، ويشتمل على ٣٦١ شاهداً من الحديث النبوى، ومن أمثلة ذلك قوله عليه الصلاة والسلام: «هذه مكة قد رمتمكم بأفلاذ كبدها..» . قال الشريف : ولهذا الكلام معنيان : أحدهما: أن يكون المراد به أن هؤلاء المعدودين حميم قريش ومحضها ولبابها وسرها، كما يقول القائل منهم: فلان قلب فى بنى فلان إذا كان من صرحاتهم، وفى النضار من أحسابهم، فيجوز أن يكون المراد بالكبدها هنا كالمراد بالقلب هناك، لتقارب الشيعيين وشرف العضوين، فيكنى باسم كل واحدٍ منهما عن العلق الكريم، واللباب الصميم، والأفلاذ القطع المتفرقة عن الشيء، وقل ما يستعمل ذلك إلا فى الكبد خاصة .

والمعنى الآخر أن يكون المراد بذلك أعيان القوم ورؤسائهم، والعرائس المتقدمة منهم، فكأنه عليه الصلاة والسلام أقام مكة مقام الحشا التى تجمع هذه

الأعضاء الشريفة، كالقلب والنياط، والكبد والفؤاد، وجعل رجال قريش كشعب الكبد التي تخنو عليها الأضالع، وتشتمل عليها الجوانح، وقاية لها ورفرة عليها (المجازات النبوية ١٤/١٢) .

فالكاتبان في البلاغة التحليلية أو التطبيقية حيث لا يتعرض إلى القواعد والتصنيفات بل إلى تفسير الصورة البيانية، وهي عنده دائماً استعارة، وهو يحرص على بيان وجه المجاز في الصورة، فيذكر سبب كونها استعارة .

ابن جنى (ت ٣٩٥ هـ) :

قال ابن جنى: الحقيقة : ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجاز : ما كان بضد ذلك، وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة .

ومما استشهد به ابن جنى على ذلك قول الله سبحانه : ﴿وَأَدْخَلْنَاهُ فِي رَحْمَتِنَا﴾ (الأنبياء ٧٥) قال: هذا مجاز وفيه الأوصاف الثلاثة: أما السعة، فلأنه كأنه زاد في أسماء الجهات والمحال اسماً هو الرحمة . وأما التشبيه، فلأنه شبه الرحمة - وإن لم يصح دخولها - بما يجوز دخوله، فذلك وضعها موضعها . وأما التوكيد، فلأنه أخبر عن العرض بما يخبر عن الجوهر، وهذا تعالٍ بالعرض، وتفخيم منه صيرٍ إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاين. (الخصائص ٤٤٢/٢) .

وكذلك قوله تعالى: ﴿وَأَسْأَلُ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا﴾ (يوسف ٨٢) فيه المعاني الثلاثة: أما الاتساع، فلأنه استعمل لفظ السؤال مع ما لا يصح في الحقيقة سؤاله وهذا نحو ما مضى، ألا تراك تقول: وكم من قرية مسئولة،

وتقول: القرى وتسالك، كقولك: أنت وشأنك، فهذا ونحوه اتساع . وأما التشبيه، فلأنها شبهت بمن يصح سؤاله، لما كان بها ومولفاً لها، وأما التوكيد، فلأنه فى ظاهر اللفظ إحالة بالسؤال على من ليس من عادته الإجابة . فكأنهم تضمنوا لأبيهم عليه السلام أنه سأل الجمادات والجبـال أنبأته بصحة قولهم . وهذا تناه فى تصحيح الخبر، أما لو سألتهم لأنطقها الله بصدقنا، فكيف لو سألت من عادته الجواب (نفسه ٤٤٧/٢) .

ضياء الدين ابن الأثير (ت ٦٣٧) :

عرض ابن الأثير تعريف الاستعارة ، ثم نقده وقدم تعريفاً أكثر تحديداً وخصوصية فقال: فأما حد الاستعارة فقليل : إنه نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما . وهذا الحد فاسد، لأن التشبيه يشارك فيه . ألا ترى أنا إذا قلنا : « زيد أسد » أى : كأنه أسد، هذا نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما، لأننا نقلنا حقيقة الأسد إلى زيد، فصار مجازاً، وإنما نقلناه لمشاركه بين زيد وبين الأسد فى وصف الشجاعة .

والذى عندى من ذلك أن يقال: حد الاستعارة : نقل المعنى من لفظ إلى لفظ ، لمشاركة بينهما مع طى ذكر المنقول إليه، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة، وكان حداً دون التشبيه، وطريقه أنك تريد تشبيه الشئ بالشئ مظهراً ومضمراً، وتجئ إلى المشبه فتعيـره اسم المشبه به، وتجريه عليه (المثل السائر ٨٣/٢) .

وقد عرض ابن الأثير لآراء ابن جنى، وكذلك لآراء الغزالي فى واحدٍ من كتبه التى لم يشر إليها، ورفض ما ذهب إليه حول المجاز .

عرض ابن الأثير رأى ابن جنى الذى ذكرناه آنفاً، ثم قال: هذا مجموع

قول أبى الفتح - رحمه الله - من غير زيادة ولا نقص، والنظر يتطرق إليه من ثلاثة أوجه : الأول : أنه جعل وجود هذه المعانى الثلاثة : (التشبيه والاتساع والتوكيد) سبباً لوجود المجاز، بل وجود واحد منها سبباً لوجوده، ألا ترى أنه إذا وجد التشبيه وحده كان ذلك مجازاً، وإذا وجد الاتساع وحده، كان ذلك مجازاً، ثم إن كان وجود هذه المعانى الثلاثة سبباً لوجود المجاز كان عدم واحد منها سبباً لعدمه .

ألا ترى أنا إذا قلنا : لا يوجد الإنسان إلا بأن يكون حيواناً ناطقاً، فالحيوانية والنطق سبب لوجود الإنسان، وإذا عدم واحد منها بطل أن يكون إنساناً، وكذلك كل صفات تكون متقدمة لوجود الشيء فإن وجودها بوجوده، وعدم واحد منها يوجب عدمه ؟

وأما الوجه الثانى : فإنه ذكر التوكيد والتشبيه، وكلاهما شىء واحد على الوجه الذى ذكره، لأنه لما شبهت الرحمة، وهى معنى لا يدرك بالبصر، يمكن يدخل، وهى صورة تدرك بالبصر دخل تحته التوكيد الذى هو إخبار عما لا يدرك بالحاسة بما قد يدرك بالحاسة. على أن التوكيد هاهنا، على وجه ما أورده فى تمثيله، لا أعلم ما الذى أراد به؛ لأنه لا يؤثر به فى اللغة العربية إلا لمعنيين ؛ أحدهما : أنه يرد أبدأ فيما استقر بالألفاظ محصورة نحو نفسه، وعينه، وكله، وما أضيف إليه مما استقرئ، وهو مذكور فى كتب النحاة .

الآخر : أنه يراد على وجه التكرير، نحو قام زيد قام زيد، كرر اللفظ فى ذلك تحقيقاً للمعنى المقصود، أى توكيداً . والذى ذكره أبو الفتح - رحمه الله تعالى لا يدل على أن المراد به أحد هذين المعنيين المشار إليهما، ولا شك أنه أراد به المبالغة والمغالة فى إبراز المعنى الموهوم إلى الصورة المشاهدة، فعبر عن ذلك بالتوكيد، والمشاحة له فى تعبيره، وإذا أراد به ذلك فهو والتشبيه سواء على ذكره،

ولا حاجة إلى ذكر التوكيد مع ذكر التشبيه .

وأما الوجه الثالث : فإنه قال : «أما للاتساع فهو أنه زاد فى أسماء الجهات والمحال كذا وكذا» . وهذا القول مضطرب شديد الاضطراب ، لأنه ينبغى على قياسه أن يكون «جناح الذل» فى قوله تعالى : «واخفض لهما جناح الذل» (الإسراء ٢٤) زيادة فى أسماء الطيور ، وذلك أنه زاد فى أسماء الطيور اسماً هو الذل .. والاتساع فى المجال لا يقال فيه كذا ، وإنما يقال : هو أن تجرى صفة من الصفات على موصوف ليس أهلاً لأن تجرى عليه لبعد ما بينه وبينها (المثل السائر ج٢ ص ٨٥/٨٧) .

وناقش ابن الأثير آراء الغزالى فى المجاز : فقال : قسم الغزالى المجاز إلى أربعة عشر قسمًا ، وتلك الأربعة عشر ترجع إلى الثلاثة التى أشرت إليها ، وهى التوسع ، والتشبيه ، والاستعارة ، ولانخرج عنها . والتقسيم لا يصح فى شىء من الأشياء إلا إذا اختص كل قسم من الأقسام بصفة لا يختص بها غيره ، وإلا كان التقسيم لغواً لا فائدة فيه .

وهذه الأقسام هى : ما جعل للشيء بسبب المشاركة فى خاصية ، وتسمية الشيء باسم ما يحول إليه ، وباسم فرعته ، وباسم أصله ، وباسم مكانه ، وباسم مجاوره ، وباسم جزئه ، وباسم ضده ، وتسمية الشيء بدواعيه ، وبفعله ، وبكله ، والزيادة فى الكلام لغير فائدة .

ويرد ابن الأثير على الغزالى فى تقسيماته مقررًا دخول بعض الأقسام فى أقسام أخرى ورافضاً بعض الأقسام ، ومقررًا خروج بعضها عن المجاز .

وأورد ابن الأثير ثلاثة شواهد للاستعارة فى القرآن ، وقال : والاستعارة فى القرآن قليلة ، لكن التشبيه المضمحل أداة كثير . (المثل السائر ٢ / ٨٨ : ٩٦) .

ولم يعن ابن الأثير بتقسيم البلاغيين والمتأخرين للاستعارة .

أما تحليله للشواهد البلاغية فلا تختلف أصوله عما سبقه من تحليل .

السكاكي (ت ٦٢٦ هـ) :

عرف السكاكي الاستعارة بقوله : هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر ، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به ، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به كقولك «إن المنية أنشبت أظفارها» وأنت تريد بالمنية : السبع بادعاء السبعية لها ، وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع فتثبت لها ما يخص المشبه به وهو الأظفار . وسمى هذا النوع من المجاز استعارة ، لمكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة .

وقسم الاستعارة إلى مصرح بها ، ومكنى عنها ، والمراد بالأول هو أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به والمراد بالثاني أن يكون الطرف المذكور هو المشبه (المفتاح ٣) .

العلوي (ت ٧٤٩) :

ناقش يحيى بن حمزة العلوي تعريفات البلاغيين للاستعارة ورد على كل تعريف كما يلي : التعريف الأول : ذكره الرماني في الاستعارة «أنها استعمال العبارة لغير ما وضعت له في أصل اللغة» .

وهذا فاسد من أوجه ثلاثة : أما أولاً : فلأن هذا يلزم منه أن يكون كل مجاز من باب الاستعارة ، وهو خطأ ، فإن كل واحد من الأودية المجازية لها حد يخالف حد الآخر وحقيقته فلا وجه لخلطها . وأما ثانياً : فلأن هذا يلزم عليه أن تكون الأعلام المنقولة تدخلها المجاز وتكون من نوع الاستعارة وهو باطل ، فإن

المجازات لا يدخلها فضلاً عن الاستعارة. وأما ثالثاً : فلأن ما قاله أنا لو وضعنا اسم السماء على الأرض أن يكون مجازاً، وهذا باطل لا يقول به أحد.

والعلوى يقتضى أثر الفخر الرازى فى نقده لتعريف الرومانى.

والتعريف الثانى حكاة ابن الأثير عن بعض علماء البيان فقال : « هو نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركه بينهما بسبب ما » وهذا فاسد لأمرين : أما الأول : فلأن ما ذكره يدخل فيه التشبيه كقولنا : زيد كالأسد، فإن هذا نقل معنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما؛ لأننا نقلنا حقيقة الأسد إلى زيد، فصار مجازاً. وأما ثانياً : فلأن مثل هذا يدخل فيه ماهية المجاز مطلقاً فإن المجاز من حيث إنه مجاز : نقل للمعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طى ذكر المنقول إليه؛ فقولنا : نقل المعنى من لفظ إلى لفظ عام للاستعارة والتشبيه، وقولنا مع طى ذكر المنقول إليه يخرج به التشبيه عن الاستعارة، وهذا فاسد أيضاً؛ فإن بعض أنواع الاستعارة لا يقدر هناك مطوى فيها ولا يترهم طيه وإن ذكر المطوى خرج بإظهار الكلام عن رتبة البلاغة .

التعريف الرابع للرازى : وحاصل ما قاله : « إنها ذكر الشيء باسم غيره، وإثبات ما لغيره له للمبالغة فى التشبيه. فقولنا : ذكر الشيء باسم غيره، احتراز عما إذا صرح بذكر المشبه، كقولنا : زيد أسد.. وإثبات ما لغيره له، ذكرناه ليدخل فيه الاستعارة التخيلية، وقولنا لأجل المبالغة فى التشبيه، ذكرناه لتمييز به عن المجاز .

هذا ملخص كلامه فى تفسير ما ذكره من الحد، وهو فاسد لأمرين، أما أولاً : فلأنه ذكر التشبيه قيداً فى الحد، وبذكره يخرج عن حد الاستعارة، لأنها مخالفة للتشبيه فى ماهيتها وحكمها، فلا يدخل أحدهما فى الآخر وأما ثانياً : فلأنه أورد فيه لفظ التعليل، هو قوله لأجل المبالغة، والحد إنما يراد لتصور الماهية مطلقة من غير تعليل فبطل ما قاله .

التعريف الخامس: وهو المختار عندى (أى العلوى) أن يقال تصيرك الشيء
الشيء وليس به، وجعلك الشيء للشيء وليس له، بحيث لا يلحظ فيه معنى
التشبيه صورة ولا حكماً .

ولنفسر هذه القيود: فقولنا: تصيرك الشيء الشيء وليس به، وجعلك
الشيء للشيء وليس له شامل لنوعى الاستعارة فالأول كقولك: لقيت أسداً
وأيت بحراً، والثانى كقولك رأيت رجلاً أظفارة وافرة، وقصدت رجلاً تتقاذف
أمواج بحره، وفلان بيده زمام الأمر، وقولنا: بحيث لا يلحظ فيه معنى التشبيه
صورة، كقولك: زيد كالأسد، ومثل البحر، فإن ما هذا حاله ليس من باب
الاستعارة فى شيء لما يظهر فيه من صورة التشبيه.. وقولنا: ولا حكماً، يحترز به
عن صورة واحدة وهى قولنا: زيد أسد وعمرو بحر» (الطراز ١/١٩٨-٢٠٢) .

ولا شك أن العلوى كان فى عصر تقدمت فيه الدراسات البلاغية تقدماً
واضحاً، ولهذا كان تعريفه محاوله وصفيه للاستعارة بنوعيهما التصريحية والمكنية،
وقد اعتمد على تعريف ابن الأثير إلى حد بعيد فيما انتهى إليه .



٢- أقسام الاستعارة عند القدماء

قسم القدماء الاستعارة أقساماً كثيرة باعتبار الطرفين وهما المشبه، والمشبه به، وباعتبار الجامع، وهو وجه الشبه الذى افترضوه بين المشبه والمشبه به، وباعتبار الطرفين والجامع معاً، وباعتبار أمر خارج .

ولاشك أن هذه الأقسام تقوم على الأساس الذى بنى عليه الدارسون نظريتهم فى الاستعارة وهو التشبيه

فقد قسموا المجاز على ضربين: مرسل ، واستعارة، لأن العلاقة إن كانت التشبيه، فهو استعارة، وإلا فمرسل» (البيان للطيبى ص ٣١٨) .

التقسيم الأول :

قسم عبد القاهر الاستعارة من حيث الوظيفة إلى مفيد وغير مفيد :

١ - غير المفيد: وموضعه نقله حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد له التوسع فى أوضاع اللغة، والتفوق فى مراعاة دقائق فى الفروق فى المعانى المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامى كثيرة بحسب اختلاف الحيوان نحو الشفة للإنسان، والمشفر للبعير، والجحفلة للفرس، فإذا استعمل الشاعر شيئاً منها فى غير ذلك الجنس الذى وضع له ، فقد استعاره منه، ونقله عن أصله، وجاز به موضعه ، كقول العجاج :

أزمان أبدت واضحاً مفلجاً ومقلّة وحاجباً مزججاً

وفاحماً ومرسناً ومسرجاً

يعنى أنفأ يرق كالسراج، والمرسّن فى الأصل للحيوان لأنه فى الموضع الذى يقع عليه الرّسـ

٢- المفيد : وهو ما كان باستعارته فائدة ، ومعنى من المعانى وغرض من الأغراض ، لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك جملة تلك الفائدة وذلك لغرض التشبيه ، ومثاله قولنا : رأيت أسداً ، وأنت تعنى رجلاً شجاعاً ، وبحراً ، تريد رجلاً جواداً ، وبدراً وشمساً تريد إنساناً مضىء الوجه ، فقد استعرت اسم الأسد للرجل ، ومعلوم أنك أقررت بهذه المبالغة فى وصف المقصود بالشجاعة ، وإيقاعك منه فى نفس السامع صورة الأسد فى بطشه وإقدامه وبأسه ، وشدته ، وسائر المعانى المذكورة فى طبيعته مما يعود إلى الجرأة ، وهكذا أفدت باستعارة البحر سعة فى الجود وفيض الكف ، وبالشمس والبدر ما لهما من الجمال والبهاء والحسن المالىء للعيون الباهر للنواظر (أسرار البلاغة ٢٩/٣٥) .

التقسيم الثانى : من حيث هى مصرح بها ، أو مكنى عنها :

أولاً : الاستعارة التصريحية ، وهى ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه ، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه ، وذلك كقوله تعالى : ﴿ كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور ﴾ (إبراهيم ١٤) .

فالظلمات عندهم هى الضلال ، والنور هو الهدى .

١- مصرح بها تحقيقية : وهى التى تتناول أمراً معلوماً يمكن أن ينص عليه ، ويشار إليه إشارة حسية أو عقلية . فالحسى نحو قول زهير :

لدى أسدٍ شاكى السلاحٍ مقذفٍ له لبدٌ أظفاره لم تقلمِ

وإما عقلى فكقوله تعالى : ﴿ اهدنا الصراط المستقيم ﴾ أى الدين الحق فى أحد التأويلين .

٢- الاستعارة المصرح بها التخيلية : وهى أن يذكر مشبهاً به فى موضع مشبه وهى مشابهته للمذكور ، وخالط بعضهم بينها وبين المكنية وبين الخيالية .

- الاستعارة المصرح بها المحتملة للتحقيق والتخييل : ومن ذلك قوله تعالى : «فأذاقها الله لباس الجوع والخوف» (النحل ١٢٢) . فالظاهر من اللباس الحمل على التخييل ، ويحتمل الحمل على التحقيق بأن يستعار لما يكتسبه الإنسان عند جوعه وخوفه من امتناع اللون ورتانة الهيئة (المصباح ١٢٣) .

ثانياً : الاستعارة المكنية : وعرفها ابن الناظم بقوله : هي أن تذكر المشبه ، وتريد به المشبه به ، وتدل بمثل شيء من لوازمه إلى المشبه ، ومن ذلك قول لبيد :

وغداة ربح قد وزعت وقرة إذا أصبحت بيد الشمال زمامها

حيث يجعل للشمال يداً وللغداة زماماً .

ومنه قول أبي ذؤيب الهذلي :

وإذا النية أنشبت أظفارها ألفت كل تيممة لاتنفع

فقد ذكر المشبه وكُنِيَ عن المشبه به بشيء من لوازمه هي الأظفار .

التقسيم الثالث : أقسام الاستعارة باعتبار الطرفين .

قسم البلاغيون المتأخرون الاستعارة باعتبار الطرفين إلى وفاقية وعنادية .

الوفاقية : إذا كان اجتماع الطرفين في شيء ممكن نحو : «أحييناه» في قوله تعالى «أرمن كان ميتاً فأحييناه» (الأنعام ١٢٢) . فإن المراد بأحييناه : هديناه ، أي أو من كان ضالاً فهديناه ، والهداية والحياة لاشك في جواز اجتماعهما .

ولاشك أن كل طرفين يمكن أن يجتمعا بوجه ما مهما كان اختلافهما .

العنادية : ما كان وضع التشبيه بين الطرفين قائماً على ترك الاعتداد بالصفة، وإن كانت موجودة لخلوها مما هو ثمرتها والمقصود منها (الإيضاح ٤١٩) . ولم يذكر البلاغيون أمثلة من القرآن أو السنة أو الشعر لهذا النوع، بل إنهم ذكروا الآية السابقة التي استشهدوا بها على الوفاقية حيث استشهدوا بأن «ميتاً» استعير للضلال لجامع الجهل، ولا يجتمعان، لأن الضلال هو سلب الهداية ممن شأنه الهداية، والميت ليس كذلك . ولم يقدموا شاهد آخر إلا لما أطلقوا عليه الاستعارة التهكمية كقوله تعالى: «فبشرهم بعذاب أليم» (آل عمران ٢١، التوبة ٢٤، الانشقاق ٢٤) فإن البشرى لا تكون بالعذاب .

التقسيم الرابع : أقسامها باعتبار الجامع :

الأول : ما يكون الجامع داخلياً في مفهوم الطرفين : كاستعارة الطيران للعدو، كما في قول الشاعر :

لو نشأ طار به ذو مـيعة لاحق الأطال نهد ذو خصل

فإن الطيران والعدو يشتركان في أمر داخل في مفهومهما وهو قطع المسافة بسرعة، ولكن الطيران أسرع من العدو .

الثاني : ما يكون الجامع فيه غير داخل في مفهوم الطرفين : نحو : رأيت شمساً، أى إنساناً يتهلل وجهه، فالجامع بينهما التلألؤ وهو غير داخل في مفهومهما . وتنقسم باعتبار الجامع أيضاً إلى عامة وخاصة :

العامة : المبتذلة لظهور الجامع فيها نحو رأيت أسداً ، ووردت بحراً .

ولاشك أنهم يعنون بها الاستعارات الميتة التي أصبحت تجرى على الألسنة دون أن تحمل إيحاءاتها البكر .

الخاصية : وهى الاستعارات الغريبة التى لا يظفر بها إلا من ارتفع عن طبقة العامة، كقول الطفيل الغنوى :

وجعلت كورى فوق ناجية يقتات شحم سنامها الرجلُ

أى جعلت رحلى فوق ناقة سريعة يأكل هذا الرجل من شحم سنامها .

التقسيم الخامس باعتبار طرفيها والجامع معاً :

قسم القزوينى وغيره الاستعارة باعتبار طرفيها والجامع معاً ستة أقسام ، وهى أقسام تكشف عن أصول النظرية الاستعارية عند هؤلاء البلاغيين وهى : التشبيه، والعلاقة المنطقية، والحدود الصارمة بين طرفى الاستعارة والجامع بينهما .

وهذه الأقسام هى :

الأول : استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسى : كقوله تعالى : «وتركنا بعضهم يومئذ يموج فى بعض» (الكهف ٩٩) ، فإن المستعار منه حركة الماء على الموج المخصوص ، والمستعار له حركة الإنس والجن ، وهما حسيان ، والجامع لهما ما يشاهد من شدة الحركة والاضطراب .

الثانى : استعارة محسوس لمحسوس بوجه عقلى : كقوله تعالى : «وآية لهم الليل نسلخ منه النهار» (مريم ٤) .

فإن المستعار منه كشط الجلد وإزالته عن الشاة ونحوها ، والمستعار له إزالة الضوء عن مكان الليل وملقى ظله ، وهما حسيان والجامع لهما ما يعقل من ترتب أمر على آخر ..

الثالث : استعارة محسوس لمحسوس بما بعضه حسى وبعضه

عقلى :

وقد أهمله أكثر البلاغيين، وذكر له القزويني ومحمد بن علي شاهداً واحداً هو استعارة لفظ الشمس لشخص في قولنا : رأيت شمساً بجامع حسن الطلعة ونباهة الشأن .

الرابع : استعارة معقول لمعقول بوجه عقلي : كقوله تعالى : «مَنْ بَعَثْنَا مِنْ مِرْقَدْنَا» (يس ٥٢) . استعير الرقاد للموت وهما أمران معقولان ، والجامع عدم ظهور الأفعال، وهو عقلي أيضاً .

الخامس : استعارة محسوس لمعقول بوجه عقلي ، كقوله تعالى : «ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذَّلَّةُ أَيْنَمَا ثَقِفُوا» (آل عمران ٦) .

أى جعلت الذلة محيطاً بهم مشتملة عليهم، فهم فيها كما يكون في القبة مثل من ضربت عليه، أو ملصقة بهم حتى لزمتهم ضربة لازب، كما يضرب الطين على الحائط، فيلزمه، فالمستعار منه إما ضرب القبة على الشخص، أو ضرب الطين على الحائط، وهما حسيان، والمستعار له حالهم مع الذلة، والجامع الإحاطة أو اللزوم، وهما عقليان .

السادس : استعارة معقول لمحسوس بوجه عقلي :

كقوله تعالى : «إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ» (الحاقة ١١) فالمستعار منه التكبر، وهو عقلي - والمستعار له كثرة الماء وهو حسي، والجامع الاستعلاء المفرط، وهو عقلي . (الإيضاح ٤٢٩) .

التقسيم السادس : باعتبار اللفظ : قسم البلاغيون الاستعارة باعتبار اللفظ إلى :

١- أصلية : إذا كان المستعار اسم جنس كأسد وبحر وجبل وغيره .

٢- تبعية : كالأفعال والصفات المشتقة منها والحروف .. فمثال الأفعال قول ابن المعتز :

جمع الحق لنا فى إمام قتل البخل وأحيا السماحا

قال القزوينى : الأفعال والصفات والحروف تبعية لأن الاستعارة تعتمد التشبيه، والتشبيه يعتمد كون المشبه موصوفاً، وإنما يصلح للموصوفية الحقائق كما فى قولك : جسم أبيض، وبياض صاف، دون معانى الأفعال، والصفات المشتقة منها والحروف فإن قلت فى نحو «شجاع باسل» و«جواد فياض» و«عالم نحير» فإن «باسلاً» وصف لشجاع، وفياضاً وصف لجواد، ونحيراً وصف عالم. قلت ذلك متأول بأن الثوانى لاتقع صفات إلا لما يكون موصوفاً بالأول .

فالتشبيه فى الأفعال والصفات المشتقة منه المعانى مصادرها وفى الحروف لمتعلقات معانيها كالمجرور فى قولنا : زيد فى نعمة ورفاهية (الإيضاح ٤٢٩) .
أقسام الاستعارة باعتبار الخارج :

١- المجردة : وهى التى قرنت بما يلائم المستعار له كقوله تعالى : «فأذاقها الله لباس الجوع والخوف» (النحل ١١٢) حيث قال : «أذاقها» ولم يقل «كساها» فإن المراد بالإذاقة إصابتهم بما استعير له اللباس، كأنه قال : فأصابها الله بلباس الجوع والخوف .

٢- المرشحة : وهى التى قرنت بما يلائم المستعار منه، كقوله تعالى : «أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى، فما ربحت تجارتهم» (البقرة ١٦) .

حيث استعير الاشتراء للاختيار ، وقفى الاشتراء بالربح والتجارة اللذين هما من متعلقات الاشتراء، فنظر إلى المستعار منه .

٣- المطلقة : وهى التى لم يقترن فيها المستعار أو المستعار له بما يلائم

أحدهما . ومن ذلك قوله تعالى : «إنا لما طغى الماء حملناكم فى الجارية»
(الحاقة ٤) . حيث لم يقترن قوله « طغى الماء » بما يناسب أحد طرفى الاستعارة .

وقد يجتمع التجريد و الترشيع كما فى قول زهير :

لدى أسدٍ شاكى السلاح مقذفٍ له لبَدٌّ أظفاره لم تقلمِ

فقد قرن المستعار بوصفين يتصل أحدهما بالمستعار له وهو « شاكى
السلاح مقذف » ، ويتصل أحدهما بالمستعار منه وهو له « لبَدٌّ أظفاره لم تقلم » .

فالترشيع يشتمل على تحقيق نوع من الإغراق فى الخيال وتحقيق المبالغة
وتناسى التشبيه . والتجريد يبرز التشبيه ، ويؤكد الأصل الذى استعير منه ، أى أنه
يزيل الوهم لدى المتلقى أو المستمع و يقرن الصورة الخيالية بالواقع فيسلبها ويجردها
من الخيال .



٣- مفهوم الاستعارة عند المحدثين

يمكننا أن نوجز تعريف القدماء للاستعارة بأنها استعمال لفظ فى معنى آخر غير المعنى الذى وضع له لعلاقة المشابهة مع وجود قرينة صريحة أو غير صريحة تمنع أن يكون المراد هو المعنى الأصلى لهذا اللفظ المستعمل .

وتقوم نظرتنا للاستعارة على أنه فى الاستعارة تقدم الكلمات فى التركيب بحيث تشير إلى معنى آخر غير المعنى الذى عرفت به بصورة مزدوجة تتصل بطرفى الاستعارة غير مقصورة على استعارة شىء لآخر، فعندما تقول زارنا بحر من العلم، نكون قد استعنا لفظة بحر التى تشير إلى مدلول محدود فى الطبيعة للعالم الذى زارنا، ونكون أيضاً قد أضفنا للبحر خاصية أخرى هى أن يشير - بما فيه من سعة - للصفات الإنسانية المتعلقة بالكثرة، فيقال فلان بحر علم، وفلان متبحر فى العلم، والعلم بحر لاساحل له .

وإذا قلنا : ضحك البحر من غرور الناس، نكون قد أعرنا البحر خاصية ليست من خواصه، وصفة ليست من صفاته هى أنه يضحك، وأضفنا للناس فرداً يضحك لم يعرف عنه الضحك موضوعياً هو البحر .

فالعسلية لاتتصل باستعارة شىء من شىء مكان شىء أوله، بل هى عملية إيجاد نوع ما من التعادل النسبى بين طرفين أحدهما نقول عنه المستعار له، وثانيهما نقول عنه المستعار منه فإذا كان لا بد أن نضع أنفسنا فى حدود المعنى اللغوى والاصطلاحى للاستعارة، فإننا نقول إنها مفاعلة بين طرفين وعلاقة جديدة، فنحن الذين أعرنا البحر - الذى لا يضحك - صفة الضحك، التى هى من صفات الإنسان، ولهذا نكون قد أضفنا إلى الإنسان فرداً جديداً ، ليس من أفراده يضحك مثله هو البحر الذى لم يعهد عنه الضحك .

وحر أيضاً قد قمنا بإيجاد أو تخيل نوع جديد من الضحك، إن الضحك موجود موضوعياً عند الإنسان، لكن هذا الذى نسبناه للبحر يختلف عما نعرفه من ضحك متصل بالإنسان، إننا لانستطيع أن نتصور على وجه التحديد ماهية الضحك الذى أعرناه للبحر؛ لأنه ضحك من نوع جديد يشير إلى معنى الضحك وما تتصل به من السخرية والتهكم .

إن المعنى الحرفى للاستعارة لا يمكن إنكاره، كما أن وجه الشبه بين المقصود العام لهذه الاستعارة لا يمكن إنكاره أيضاً. لكن ذلك لا يكفى عند تفسير كثير من الاستعارات، فقولنا: انطلقت الأسود تقتحم قناة السويس فى أكتوبر. لايعنى أننا بهذا الوصف المفارق للواقع نجعل الجنود أسوداً، بل يعنى أن هؤلاء الجنود يشبهون الأسود من وجه ما، قد يكون الشجاعة، وقد يكون الاقتحام، وقد يكون الافتراس، وقد يكون التوجه للغاية بالغريزة والعاطفة دون مبالاة للمخاطر. ولاشك أن هناك فرقاً بين الأسود والجنود، وأنا قد أعطينا الأسود - ضمناً - شيئاً لم يكن لهم من قبل وهو الاقتحام الواعى فى إطار حرب منظمة، أى أن هناك نوعاً من التعميق والتوسع فى طبائع الجنود من ناحية وفى طبائع الأسود من ناحية أخرى، فالجندى الحق تتحقق له جنديته العميقة بإضافة صفات مفارقة من نوع آخر هى للأسود أصلاً، وهنا تلتقى الأسدية والجندية فى الاقتحام .

وتتجاوز الرؤية المعاصرة الإطار الذى وضع فيه القدماء الاستعارة من كونها نقل للعبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة .

يقول الدكتور جابر عصفور: من المؤكد أننا - فى كل استعارة أصلية - لسنا إزاء طرفين ثابتين متميزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما فى الآخر ويعدل به، إن كل طرف من طرفى الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر، داخل سياق الاستعارة

الذى يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي .

وعلى هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقى ومعنى مجازى هو ترجمة للأول، بل نحن - فى الحقيقة - إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفى الاستعارة داخل السياق الجديد الذى وضعت فيه . وبهذا الفهم لاتصبح الاستعارة من قبيل النقل أو التعليق أو الادعاء وإنما تصبح - لو أخذنا أبسط أشكالها فيما يقول ريتشاردز : « عبارة عن فكرتين لشيئتين مختلفين تعملان معاً خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين، ويكون معناها - أى الاستعارة - محصلة لتفاعلهما » (الصورة الفنية ٢٧٣/٢٧٢) .

وقد انتهى الدكتور يوسف أبو العدوس إلى أن النظرية التفاعلية للاستعارة تركز على أن الاستعارة عملية خلق جديد فى اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع من أجل تركيبها من جديد، وهى فى هذا التركيب الجديد كأنها منحت تجانساً كانت تفتقده وهى بذلك تثبت حياة داخل الحياة التى تعرف أنماطها الرتيبة .

وبهذا تضيف وجوداً جديداً، أى تزيد الوجود الذى نعرفه، هذا الوجود الذى تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد لها. ولخص المرتكرات التى تعتمد عليها النظرية التفاعلية بالنقاط التالية :

أ - أن الاستعارة تتجاوز الاختصار على كلمة واحدة .

ب - أن الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقى محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذى ينتجة .

ج - أن الاستعارة لاتعكس فى الاستبدال، ولكنها تحصل من التفاعل أو

التوتر بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط به .

د- إن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة فقد تكون هناك علاقات أخرى .

هـ - إن الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالى والقصد التشخيصى، ولكنها ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية أو تعبير شامل غنيا بها .

وقد لاحظ الدكتور (يوسف) أن عدداً من البلاغيين العرب القدماء قد توصلوا إلى شىء شبيه بما قاله (ماكس بلاك) ومن هؤلاء (السكاكى) الذى انطلق من مفهوم الادعاء ليؤول على ضوءه الاستعارة المكنية كما بين (عبدالقاهر) أن الاستعارة قائمة على ادعاء مرده الإغراق فى التخيل والمبالغة. (النظرية الاستبدالية للاستعارة ص ٤٨ : ٥٠) .

وقد قامت دراسة الدكتور (يوسف) على مقابلة النظرية الاستبدالية مع تلك النظريات الحديثة التى ظهرت فى الغرب وأهمها النظرية التفاعلية، والنظرية السياقية . فالنظرية الاستبدالية للاستعارة تتلخص فى أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها فى ذلك شأن التشبيه، ولكنها تتميز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة. أى أن المعنى لا يقدم بطريقة مباشرة بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه.

فإذا كنا نواجه فى التشبيه طرفين يجتمعان معاً، فإننا فى الاستعارة نواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر، ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التى يقوم عليها التشبيه، وهكذا فإن مرتكزات النظرية الاستبدالية الأساسية هى :

١ - أن الاستعارة لاتتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بقطع النظر عن

السياق الواردة فيه . ٢- أن كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان : معنى

حقيقى، ومعنى مجازى . ٣- تحصل الاستعارة باستبدال لفظة مجازية بلفظة حقيقية . ٤- هذا الاستبدال مبنى على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية .
(النظرية الاستبدالية ص ٩) .

وقد أشار الدكتور يوسف إلى أوجه الاختلاف بين النظرية الاستبدالية والنظرية السياقية عند ريتشارد ز الذى يرى أن الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق، وعلاقتها مع الكلمات الأخرى . والشكل لا يمكن أن يفصل عن المضمون . وهكذا فمن أراد أن يقرأ الشعر يجب عليه أن يضع هاتين الحقيقتين فى ذهنه، فالشاعر يوسع من معنى المصطلحات ويزيد فى تفاعلها .

ويرى ريتشاردز أن الاستعارة تعنى أننا نوجد عندنا فكرتان لشيئين مختلفين يعملان معاً، المشبه والمشبه به مرتكزين على فكرة أو على عبارة، ونتيجة التفاعل بين الحدين أو الشئيين يأتى المعنى .. فالاستعارة ليست فقط تحويلاً أو نقلاً لفظياً لكلمات معينة، إنما هى كذلك تفاعل السياقات المختلفة . (نفسه ص ٥٢) .

وترتبط النظرية السياقية والتفاعلية للاستعارة بالنظرية الحدسية التى تتجاوز ما قاله أصحاب النظرية الاستبدالية وتؤكد على أن المعنى الاستعارى لا يمكن أن يشتق بواسطة صياغته من تحليل العناصر الحرفية فقط بل لابد من إعمال الحدس من أجل تمييز ذلك المعنى الاستعارى وفهمه . (نفسه ص ٥٣) .

وأفرد ريتشارد فصلاً عن الخيال فى كتاب مبادئ النقد الأدبى تحدث فيه عن الاستعارة فقال: قد تكون وظيفة الاستعارة هى التوضيح أو التبیین، أى قد تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كان لابد من وضعها فى لغة مجردة لولا هذه الاستعارة ... ويقول: ولكن الاستعارة لها وظائف أخرى غير ذلك، إنها الوسيلة

العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير فى المواقف والدوافع (مبادئ النقد ص ٣١٠).

وتحدث صاحباً نظرية الأدب عن العناصر الأساسية فى مفهومنا .. عن المجاز فقالا : إنها تظهر على أنها عنصر المماثلة : الرؤية المزدوجة، والصورة الحسية، وكشف ما لا يدرك، والاسقاط الإحيائي، وقالوا : إن هذه العناصر الأربعة مقياس متعادل لاتواجد بعضها مع بعض أبداً، فالمواقف تتعدد من أمة إلى أمة ومن مرحلة جمالية إلى أخرى.. فلكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية المميزة المعبرة عن نظرتها الشاملة، وفى حالة الأشكال البلاغية الأساسية كالمجاز، فإن لكل مرحلة نوعها الخاص من المنهج المجازى . (نظرية الأدب ص ٢٥٥) .

ويرى بيتر نيومارك أن أنواع التعبير الانفعالي تعتمد على الاستعارة نظراً لكونها - بالأساس - لغة مجازية، تلطفها عبارات سيكولوجية، ولو كان هذه الاستعارة تلوين اللغة - بدلاً من شحذها لإعطاء وصف أكثر دقة للحياة والفكر - فإنها - حينئذ تكون غير جدية بأن تعامل بكل هذه الجدية. (ترجمة الاستعارة مجلة الثقافة الأجنبية ص ٥٥ - ١٩٨٤/٤/٥) .

ويرى ميخائيل أفسيانيكوف أن الاستعارة ليست مجرد أسلوب بلاغى يتمثل فى الربط بين ظاهرتين متشابهتين وإنما هى فى المقام الأول - تشبيه مستتر - واستخدام الاستعارة أمر غير مباح فى العلم، أما الفن فلا يمكن تصوّره دون استخدام الاستعارة . وهناك آثار فنية كاملة لاتعدو أن تكون استعارة طويلة واحدة مثل قصيدة يوشكين الشهيرة «الينابيع الثلاثة» . إن الاستعارة جزء لا يتجزأ من ترسانة الوسائل والأدوات الفنية . (الصورة الفنية ص ١٧٤/١٧٥) .

وينتهى أستاذنا الدكتور مصطفى ناصف إلى أن الفقه الحقيقى للنظام

الاستعارى أنه عدو إدراك الحقيقة أجزاء متميزة، إنه يريد بلوغها فى جملتها، إنه يهدف إلى الحقيقة فى مجموعها معتبراً أن التدبر فى الأجزاء، وإفراد كل واحد، والتأمل فيه على حدة - لا يصل به إلى شىء يعتد به، فالشاعر بهذا المعنى لا يعدو على الواقع، وإنما يستبصره استبصاراً لا يمكن أن يحتج له احتجاجاً عقلياً خالصاً. (الصورة الأدبية ١٣٢) .

ويرى أن القول بالتشابه ليس إلا قولاً سطحياً تقريبياً أو استعارياً خفياً يطمئن إليه الذهن لتكراره وطول ترديده (نفسه ص ١٣٤) . وبلاغة الاستعارة ليست رهينة بكون صورة ذات صفات حسية تعبيراً عن تمثيل خيالى، وربما لا تكون المتعة الحسية إلا عتبة خارجية متميزة من التجربة الخيالية المبدعة والمتذوقة» (نفسه ١٣) . وكثيراً ما ضل المتذوق الذى يسرف فى طلب الرؤية الذهنية، لأنه قد يلح على معنى المشابهة أكثر مما ينبغى . وقد ينتهى إلى التهوين غير المشروع من الاستعارة.. وغالباً ما يسرف فى طلب الوضوح ناسياً أن الاستعارة تصعد الحس ولا تكفنه، وأن الشعر إنما يهيمه المكونات الروحية فيما يقع عليه السمع والبصر . (نفسه ١٣٩) .

ويرد الدكتور مصطفى ناصف على القائلين بأن الاستعارة تقوم على التشبيه فيقول : إن المشابهة الموضوعية لا وجود لها فى الاستعارة غالباً، ومن الواضح أننا لسنا أمام أشياء تتداعى لاشتراكها فى صفة أو صفات فلاستعارة بنت الحدس . والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيد بها، فضلاً على أن المشابهة تقيد بما هو خارجى ظاهرى.. إن الخبرات تتداعى لأن إحداها تكمل الأخرى فتجاوب التخيلات قد يتبين إذا درسنا الظواهر حول محور الشخصية بأكملها ..

هذا التكامل يسبغ لنا أن نرى فى الاستعارة فعل المايئة نفسها، لأن المايئة والمناسبة معاً أقوى على بعثه.. ومهما يكن من أمر الاختلاف وعلاقته بالتناسب،

فإن هذا الاختلاف هو الذى يذكى «التوتر» .. والتوتر وليد التفاعل بين المستعار والمستعار له ، فليست العلاقة قائمة على أن تشرح الصورة الفكرة، ولكن يطلب منا أن نأخذ فى اعتبار المعانى التى تتولد حينما يواجه المستعار والمستعار له أحدهما الآخر» (الصورة الأدبية ص ١٤١ - ١٤٢) .

ويعارض الدكتور مصطفى ناصف القول بأن الاستعارة وظيفتها التحسين والتنميق والتوضيح ويرى أن ذلك قد قام على تصور خاطئ للاستعارة بأنها إضافة للجملة فيقول: الاستعارة ليست عنصراً إضافياً، بل هى المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها . ليست الاستعارة عنصراً خارجياً على التفكير، وذلك لأننا نمضى فى التفكير من غير المجهول إلى المجهول بأن نسد من حدود اصطلاح أليف إلى حقيقة أو موقف غير مألوف .

ويضيف ، أن النظام الاستعارى العام يكشف على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء، ويدأب الشاعر على الكشف والتغيير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات. (نفسه ص ١٤٧) .

ويمكننا بعد أن عرضنا آراء بعض المعاصرين أن نلخص الأسس العامة التى تقوم عليها النظرة المعاصرة للاستعارة فى النقاط الآتية :

أولاً : يرى المعاصرون أن الاستعارة أهم الوسائل التى تميز الشعر، ويختلفون عن القدماء فى تقدير الاستعارة من حيث الربط بين نظرتهم ومعطيات النظرية الأدبية، من منطلق أن الاستعارة تمثل عنصراً أساسياً فى التشكيل وليست حلية أو تحسيناً، ومن هنا كانت ضرورة للتعبير عن الفكر والشعور وأكد المعاصرون على أن الاستعارة ليست عنصراً إضافياً ، بل هى المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها، ومن ثم فإنها تتصل بالتفكير وتترابط مع

عناصر التشكيل فى إطار النص . كما أنها وسيلة من وسائل إدراك الحقيقة إدراكاً كلياً، وكذا استبطار الواقع وتمثله .

ثانياً: ركزت الدراسات الحديثة على ما بين المستعار والمستعار له من تفاعل أكسبهما شيئاً جديداً فى إطار السياق، وأفقدتهما شيئاً آخر ، ويمكن إدراك ذلك بالبصيرة والتأمل لا بالمنهج الشكلى القديم الذى ركز فيه الدارسون على تقسيم الاستعارة من حيث الطرفان ووجه الشبه والخارج وبيان أنواعها .

ثالثاً : أنكر المعاصرون ما يسمى بالمشابهة الموضوعية وقالوا : إنه لا وجود لها غالباً فى الاستعارة، وأن فيها من المباشنة والمخالفة مثل ما فيها من التناسب .

رابعاً : إن المعنى الذى تتضمنه الاستعارة من تفاعل الطرفين معنى جديد يمثل محصلة لهذا التفاعل، وبهذا لاتصبح الاستعارة نقلاً أو تعليقاً أو ادعاء، بل إبداع جديد فى اللغة .

خامساً : يترتب على التفاعل بين عناصر الاستعارة نوع من التوتر قد يصل إلى مستوى درامى حين يقترب بخبرة الإنسان - وهو توتر يكشف عن انتقال الإنسان من مرحلة التوافق مع الوجود إلى الصراع والمواجهة .

ولاشك أن الدارس يمكن أن يجد بذوراً لهذه الأسس عند القدماء، لكنها مجرد بذور لم يحاول أصحابها أن يكشفوا عن أبعادها ويعمقوها، ومن ثم فإن النظرة المعاصرة تبدو أكثر موضوعية والتمحاضاً مع روح الأدب بعامة والشعر خاصة، وإن كان توظيف ذلك فى الدراسات التطبيقية يبدو متواضعاً .

وقد ركزت الدراسات المعاصرة على رفض تلك التقسيمات التى طرحها البلاغيون القدماء ، ومن ثم فإن دراستنا للاستعارة لن تكون بوضعها فى إطار تلك التقسيمات بل بالكشف عن علاقتها بالنص وتفاعلها مع عناصره

٤- ردُّ أهل السنة على القائلين بالمجاز فى القرآن

إن أشهر من قال بالمجاز فى القرآن وأهمهم وأبعدهم تأثيراً هم المعتزلة .
«فقد كان للمعتزلة فضل السبق إلى التعمق فى دراسة المجاز اللغوى ، والتفرقة
بينه وبين الحقيقة ، والكشف عن مسالكه وألوانه ، وشرح قوانينه وأحكامه» .
(المنحى الاعتزالى فى البيان ص ١٧٠) .

وقد أفاض الأستاذ أحمد أبوزيد فى بيان الدوافع الاعتزالية المباشرة لبحث
المجاز فى القرآن ، وقد انتهى إلى أن بعض أصول الاعتزال دوافع مباشرة لدرس
المجاز فى القرآن والحديث ، وفى اللغة العربية عامة . وهذه الأصول التى تتصل
بالمجاز هى التوحيد والعدل الإلهى .

فأما التوحيد فإن أول شىء يتصل به هو ما يتعلق بالأسماء والصفات
الإلهية ، وقد عرض ابن قيم الجوزية لاختلاف المتكلمين فى هذه المسألة فقال :
«اختلف النظار فى الأسماء التى تطلق على الله وعلى العباد ، كالحى والسميع
والبصير والعليم والقدير والملئ ونحوها ، فقالت طائفة : هى حقيقة فى العبد
مجاز فى الرب ، وهذا قول الجهمية ، وهو أخصب الأقوال وأشدّها فساداً» (بدائع
الفوائد ١ / ١٦٤) .

وقد أول المعتزلة ما ورد فى القرآن من إسناد للذات الإلهية كالوجه واليد
والعين والاستواء واليمين .

وفسر الشريف المرتضى «الوجه» فى قوله تعالى ﴿ كل شىء هالكٌ إلا
وجهه ﴾ بقوله : «أى : كل شىء هالكٌ إلا هو» (أمالى الشريف المرتضى ١ /
٥٩٢) .

وفسر القاضى عبد الجبار «اليد» فى قوله تعالى ﴿ ما منعك أن تسجد لما

خلقت يدي ﴿ (سورة ص ٧٥) فقال : «إن اليد هاهنا بمعنى القوة ، وذلك ظاهر في اللغة ، يقال : مالى على هذا الأمر يد . أى : قوة » (شرح الأصول الخمسة ص ٢٢٦) . وقال الزمخشري في تفسير هذه الآية : قد سبق لنا أن ذا اليدين يباشر أكثر أعماله بيديه ، فغلب العمل باليدين ، على سائر الأعمال التي تباشر بغيرها حتى قيل في عمل القلب هو مما عملت يداك ، وحتى قيل لمن لا يدين له : يداك أوكتا ، وفوك نفخ ، وحتى لم يبق فرق بين قولك : هذا ما عملته ، وهذا مما عملته يداك ، ومنه قوله تعالى : ﴿ مما عملت أيدينا ﴾ ، و﴿ لما خلقت بيدي ﴾ (الكشاف ٣ / ٣٨٢) .

وقد ردّ ابن المنير الإسكندري على الزمخشري في كتابه (الإنصاف مما تضمنه الكشاف من الاعتزال) ، فقال : إنما أطال القول هنا ليفر من معتقدين لأهل السنة تشتمل عليهما الآية : أحدهما أن اليدين من صفات الذات أثبتتهما السمع ، هذا مذهب أبي الحسن والقاضي بعد إبطالهما حمل اليدين على القدرة ، فإن قدرة الله تعالى واحدة ، واليدان مذكورتان يصبغه التشية ، وأبطلا حملهما على النعمة ، بأن نعم الله لا تحصى ، فكيف يحصر بالتشية ، وغيرهما فمن أهل السنة كإمام الحرمين وغيره يجوز حملهما على القدرة والنعمة ، ونجيب عما ذكره بأن المراد نعمة الدنيا والآخرة ، وهذا مما يحقق تفضيله على إبليس إذ لم إبليس يخلق لنعمة الآخرة

المعتقد الثاني : أن النبي أفضل من الملك (الإنصاف ٤ / ٣٨٣) .

والأصل الثاني الذي بنى عليه المعتزلة القول بالجواز في القرآن هو العدل الإلهي . «وقد ذهب المعتزلة إلى تنزيه الله عن الظلم تنزيهاً مطلقاً ، ونظروا إلى مسألة العدل نظرة عقلية فقالوا إن الإنسان هو الخالق لأفعاله ، مختار في إتيان الخير أو الشر ، كل ذلك بتمكين الله وإقداره» (المنحى الاعتزالي ١٩٠) . وأول

المعتزلة ما جاء من إسناد الضلال أو الظلم أو ما أشبه ذلك إلى الله -محوياً-
تأويلاً مجازياً ، وفى تفسير قوله تعالى : ﴿ فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ
رَبِّهِمْ وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَذَا مَثَلًا يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا وَيَهْدِي بِهِ
كَثِيرًا ﴾ (البقرة ٢٦) .

قال الزمخشري : «يضل به كثيراً ويهدي به كثيراً ، جارٍ مجرى التفسير
والبيان للجملتين المصدرتين بأمّا ، وأن فريق العالمين بأنه الحق وفريق الجاهليين
المستهزئين به كلاهما موصوف بالكثرة ، وأن العلم بكونه حقاً من باب الهدى
الذى ازداد به المؤمنون نوراً إلى نورهم ، وأن الجهل بحسن موده من باب
الضلالة التى زادت الجهلة خبطاً فى ظلماتهم ... وإسناد الإضلال إلى الله إسناد
الفعل إلى السبب ، لأنه لما ضرب المثل ، فَضَّلَ به قومٌ واهتدى قومٌ تسبب
لضلالهم ولهداهم» (الكشاف ١ / ٢٦٨) .

وقال صاحب الإنصاف فى رده على الزمخشري : قال محمود : ونسبة
الإضلال إلى الله تعالى من إسناد الفعل إلى السبب .. جرى على سنة السببية
فى اعتقاد أن الإشراف بالله ، وأن الإضلال من جملة المخلوقات الخارجة عن
عدد مخلوقاته عز وجل ، بل من مخلوقات العبد لنفسه على زعم هذه الطائفة
-تعالى الله عما يقول الظالمون علواً كبيراً- ، فعلية الحكايات لإطلاقات المشايخ
فرتب عليها حقائق العقائد ، وهذا من ارتكاب الهوى واقتحام الهلكة ، وما أشنع
تصريحه بأن الله سبب الإضلال لا خالقه ... وأن إسناد الفعل لله - عز وجل
- مجاز لا حقيقة» (الإنصاف ١ / ٢٦٨)

وقد رد ابن القيم على من ذكر أنه إسناد بعض الأفعال إلى الله من باب
المجاز كما فى قوله تعالى : ﴿ إِنَّهُمْ يَكِيدُونَ كَيْدًا وَأَكِيدُ كَيْدًا ﴾ (الطارق) ،
وقوله : ﴿ نَسُوا اللَّهَ فَنَسِيَهُمْ ﴾ (التوبة ٦٧)

قال ابن القيم : الصواب أن هذه المعاني تنقسم إلى محمود ومذموم ، فالمدح منها يرجع إلى الظلم والكذب ، ... وما كان منها بحقٍ وعدلٍ ومجازاة على القبيح فهو حسن محمود ، فإن المخادع إذا خادع بباطل وظلم حسن من المجازى أن يخدعه بحقٍ وعدل ، وذلك إذا مكر واستهزأ ظالماً متعدياً كان المكر به والاستهزاء عدلاً حسناً (الصواعق المرسلة ٣٠٧) « ... فعلم أنه لا يجوز ذم هذه الأفعال على الإطلاق ، كما لا تمدح على الإطلاق ، والمكر والكيد والخداع لا يذم من جهة العلم ولا من جهة القدرة ، فإن العلم والقدرة من صفات الكمال ، وإنما يذم من جهة سوء القصد وفساد الإرادة ، وهو أن الماكر المخادع يجور ويظلم بفعل ما ليس له فعله ، أو ترك ما يجب عليه فعله » (الصواعق ٣٠٨) .

وهكذا يرد أهل السنة على القائلين بالمجاز في القرآن الكريم .

ويمثل شيخ الإسلام ابن تيمية وتلميذه الإمام ابن القيم الاتجاه الذى يرفض المجاز بعامة ، والمجاز فى القرآن والسنة على وجه الخصوص .

وخلاصة ما انتهى إليه ابن تيمية «أن كل لفظ موجود فى كتاب الله ورسوله فإنه مقيد بما يبين معناه، فليس فى شىء من ذلك مجاز، بل كله حقيقة»^(١) . ولهذا - لما ادعى كثير من المتأخرين أن فى القرآن مجازاً - رد عليهم المنازعون جميع ما ذكروه . (الإيمان ص ٨٣) .

(١) معنى التقييد بما يبين معناه أن اللفظ يكتسب دلالة من السياق، وأن اللفظة متعددة الدلالات وأن السياق هو الذى يحدد دلالتها. فاللفظ لا يتحدد معناه إلا بالاستعمال، وهو لا يستعمل إلا مقيداً غير مطلق، ومن ثم كان المعنى المطلق يشبه الوجود بالقوة ، والمعنى المقيد يشبه الوجود بالفعل بالنسبة للفظ .

وقد رد ابن تيمية على من قال بالمجاز بعامة رداً منطقياً موضوعياً ، وذكر تعريفاتهم وبين خطأهم ، وهو رد يكشف عن فهم عميق للغة والاستخدام اللغوي لألفاظها . وأشار ابن تيمية إلى أن تقسيم الألفاظ الدالة على معانيها إلى حقيقة ومجاز ، وتقسيم دلالتها أو المعاني المدلول عليها إن استعمل لفظ الحقيقة والمجاز في المدلول أو في الدلالة ، فإن هذا كله قد يقع في كلام المتأخرين ، ولكن المشهور أن الحقيقة والمجاز من عوارض الألفاظ ، وبكل حال فهذا التقسيم هو اصطلاح حادث بعد انقضاء القرون الثلاثة . (الإيمان ص ٦٨) .

وقد أنكر طائفة أن يكون في اللغة مجاز ، لا في القرآن ولا غيره كأبي إسحاق الأسفرائيني .

وقال المنازعون له : النزاع معه لفظي ، فإذا سلم أن في اللغة لفظاً مستعملاً في غير ما وضع له لا يدل على معناه إلا بقرينة ، فهذا هو المجاز وإن لم يسمه مجازاً . فيقول من ينصره : إن الذين قسموا اللفظ حقيقة ومجازاً قالوا : الحقيقة هو اللفظ المستعمل فيما وضع له ، والمجاز هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له ، كلفظ الأسد والحمار ، إذا أريد بهما البهيمة ، أو أريد بهما الشجاع والبليد . وهذا التقسيم يستلزم أن يكون اللفظ قد وضع أولاً لمعنى ، ثم بعد ذلك قد يستعمل في موضوعه ، وقد يستعمل في غير موضوعه . ولهذا كان المشهور عند أهل التقسيم أن كل مجاز فلا بد له من حقيقة ، وليس لكل حقيقة مجاز ، فاعترض عليهم بعض متأخريهم وقال : اللفظ الموضوع قبل الاستعمال لاحقيقة ولا مجاز ، فإذا استعمل في غير موضوعه فهو مجاز لا حقيقة له . وهذا كله إنما يصح لو علم أن الألفاظ العربية وضعت أولاً بمعان ثم بعد ذلك استعملت فيها ، فيكون لها وضع متقدم على الاستعمال ، وهذا إنما يصح قول من يجعل اللغات اصطلاحية ، فيدعى أن قوماً من العقلاء اجتمعوا

واصطلحوا على أن يسموا هذا بكذا وهذا بكذا، ويجعل هذا عاماً في جميع اللغات. وهذا القول لانعرف أحداً من المسلمين قاله قبل أبي هاشم الجبائي . (الإيمان ص ٧٠) .

والمقصود هنا أنه لا يمكن أحد أن ينقل عن العرب بل ولا عن أمة من الأمم أنه اجتمع جماعة فوضعوا جميع هذه الأسماء الموجودة في اللغة ثم استعملوها بعد هذا الوضع وإنما المعروف المنقول بالتواتر استعمال هذه الألفاظ فيما عنوه بها من المعاني . (الإيمان ص ٧١) .

وناقش ابن تيمية آراء من قال بأن اللغات توقيفية ورد بقوله: «ومما يدل على أن هذه اللغات ليست متلقاة عن آدم - أن أكثر اللغات ناقصة عن اللغة العربية.. فعلم أن الله ألهم النوع الإنساني أن يعبر عما يريد ويتصوره بلفظه . (نفسه ٧٤) . ثم قال: فبالجملة نحن ليس غرضنا إقامة الدليل على عدم ذلك، بل يكفيننا أن يقال: هذا غير معلوم وجودة، بل الإلهام كاف في النطق باللغات من غير موازنة متقدمة، وإذا سمي هذا توقيفاً، فليسم توقيفاً، وحينئذ فمن ادّعى وضماً متقدماً على استعمال جميع الأجناس، فقد قال بما لا علم له به، وإنما المعلوم بلا ريب هو الاستعمال . (نفسه ص ٧٤) .

وتحدث ثانية عن تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز، فقال: «ثم يقال: هذا التقسيم لاحقيقة له، وليس عن فرق بينهما حد صحيح يميز به بين هذا وهذا، فعلم أن هذا التقسيم باطل، وهو تقسيم من لم يتصور ما يقول، بل يتكلم بلا علم، فهم مبتدعة في الشرع، مخالفون للعقل، وذلك أنهم قالوا: الحقيقة اللفظ المستعمل فيما وضع له، فاحتاجوا إلى إثبات الوضع السابق على الاستعمال، وهذا يتعذر، ثم قسموا الحقيقة إلى لغوية وعرفية، وأكثرهم إلى ثلاث: لغوية وشرعية وعرفية . (نفسه ص ٧٥) .

وأما من فرق بين الحقيقة والمجاز بأن الحقيقة ما يفيد المعنى مجرداً عن القرائن، والمجاز ما لا يفيد ذلك المعنى إلا مع قرينة، أو قال: الحقيقة: ما يفيد اللفظ المطلق، والمجاز: ما لا يفيد إلا مع التقييد. أو قال: المجاز ما صح نفيه. والحقيقة: ما لا يصح نفيها. فإنه يقال: ما تعنى بالتجريد عن القرائن، والاقتران بالقرائن؟

إن عني بذلك القرائن اللفظية، مثل كون الاسم مقترناً بالإضافة أو لام التعريف، ويفيد بكونه فاعلاً ومفعولاً ومبتدأً وخبراً، فلا يوجد في الكلام اسم إلا مقيداً، وكذلك الفعل إن عني بتقييده أنه لا بد له من فاعل، وقد يقيد بالمفعول به، وظرفي الزمان والمكان والمفعول له، ومعه، والحال، فالفعل لا يستعمل قط إلا مبتدأً، وأما الحرف فأبلغ، فإن الحرف أتى به لمعنى في غيره. ففي الجملة لا يوجد قط في كلام تام: اسم ولا فعل ولا حرف إلا مقيداً بقيود تزيل عنه الإطلاق. فإن كانت القرينة مما يمنع الإطلاق عن كل قيد، فليس في الكلام الذي يتكلم به جميع الناس لفظ مطلق عن كل قيد سواء كانت الجملة اسمية أو فعلية. ولهذا كان لفظ الكلام والكلمة في لغة العرب، بل وفي لغة غيرهم لا تستعمل إلا في المقيد، وهو الجملة التامة، اسمية كانت أو فعلية أو ندائية (الإيمان ص ٧٧/٧٨).

وأما قول من يقول: إن الحقيقة ما يسبق إلى الذهن عند الإطلاق، فمن أفسد الأقوال، فإنه يقال: إذا كان اللفظ لم ينطق إلا مقيداً، فإنه يسبق إلى الذهن في كل موضع منه ما دل عليه ذلك الموضع، وأما إذا أطلق فهو لا يستعمل في الكلام مطلقاً قط، فلم يبق له حال إطلاق محض، حتى يقال إن الذهن يسبق إليه أم لا. وأيضاً، فأى ذهن وأى لغة؟ فإن العربى الذى يفهم كلام العرب يسبق إلى ذهنه من اللفظ ما لا يسبق إلى ذهن ذلك النبطى الذى صار يستعمل

الألفاظ فى غير معانيها . ومن هنا غلط كثير من الناس ، فإنهم قد تعرفوا إما من خطاب عامتهم ، وإما من خطاب علمائهم استعمال اللفظ فى معنى ، فيحملون كلام الله ورسوله على لغتهم ، وعاداتهم الحادثة وهذا مما دخل به الغلط على طوائف ، بل الواجب أن يعرف اللغة والعادة والعرف الذى نزل فى القرآن وما كان الصحابة يفهمون من الرسول عند سماع تلك الألفاظ ، فبتلك اللغة والعادة والعرف خاطبهم الرسول ، لا بما حدث بعد ذلك . (الإيمان ص ٨٢) .

هذا خلاصة رد شيخ الإسلام ابن تيمية على من قال بالجواز فى القرآن خاصة . وهو رد يتفق وآراء علماء اللغة المعاصرين فى نشأة اللغة ونموها سواء أكانوا عرباً أم غير عرب ، فلم يعد أحد يتناول أصل اللغة أهو اصطلاحى أم توقيفى أم بعضه اصطلاحى وبعضه توقيفى . فالقول : إن اللغة توقيفية يعنى أن الأسماء تدل على مسمياتها والأفعال تدل على معانيها لا بالتواطؤ والاصطلاح ، وإنما من لدن آدم عليه السلام الذى علمه الله الأسماء كلها . والقول إن اللغة اصطلاحية - يعنى أن جماعة من الناس اصططلحت على تسمية كل شىء باسمه وكل فعل بلفظ مخصوص .

ولاشك أن دلالة الكلمة تتعدد وفق الاستخدام والتركيب حيث (تكتسب الرموز اللغوية قدرتها الإيحائية عن طريق الاستخدام . فالمعنى هو حصيلة استخدام الكلمة فى البيئة اللغوية الواحدة . (علم اللغة العربية ١٣ ، ١٥) .

إن دلالة الألفاظ تتطور وفق الاستخدام اللغوى ومن هنا تنتقل اللفظة من مجال حسى إلى معنوى ومن معنوى إلى حسى ، ومن الخاص إلى العام ومن العام إلى الخاص ، وعلى هذا فإن استنباط دلالة الكلمة فى السياق والتعرف عليها ليس سهلاً ، والقطع بأنها دلالة حقيقية أو مجازية يحتاج إلى تدقيق وتمحيص .

يقول الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس في دراسة عن المجاز : إننا ننظر إلى ما يسمى بالحقيقة والمجاز على أنه مظهر للتطور الدلالي في كل لغة من اللغات . وأبرز نواحي الضعف في علاج القدماء للحقيقة والمجاز أنهم وجهوا كل عنايتهم إلى نقطة البدء في الدلالة ، وركزوا نظرتهم نحو نشأتها ، فتصوروا ما سموه بالوضع الأول ، وتحدثوا عن الوضع الأصلي ، كأنما قد تم هذا الوضع في زمن متعين ، وفي عصر خاص من عصور التاريخ ، ولم يدركوا أن حديثهم عن نشأة الدلالات ليس في الحقيقة إلا خوضاً في النشأة اللغوية للإنسان ، تلك التي أصبحت من مباحث ما وراء الطبيعة ، والتي هجرها اللغويون المحدثون بعد أن يمسوا من إمكان الوصول في شأنها إلى رأى علمى مرجح ، وأصبحوا الآن يقنعون ببحث اللغة وتطورها في العصور التاريخية التي خلفت لنا آثاراً لغوية مدونة أو منقوشة .

كذلك يبدو من بحوث القدماء من علماء العربية أنهم نظروا إلى كل عصور اللغة على أنها عصر واحد ، ومن هنا ظهرت بعض الألفاظ على أنها حقيقة بعد أن شاع أمرها وتنوسيت مجازيتها ، فقال من قال إن الكلام كله حقيقة ، وتبين لآخرين من العلماء فخيّل إليهم أن كل الألفاظ تبدأ مجاز - الدلالة وأنه لا حقيقة فيها ، وكان كذلك الفريق الثالث وهم جمهور العلماء الذين اعترفوا بكل من الحقيقة والمجاز على أساس الأصالة والفرعية في دلالة اللفظ .

وبحوث القدماء على استفاضتها ودقتها وحسن عرضها تجاهلت أمراً هاماً هو في الواقع الأساس الأول للحكم على الدلالة ، ذلك هو أثرها في الفرد حين يسمع اللفظ أو يقرؤه ، فهو وحده الذى يستطيع الحكم على الحقيقة والمجاز . ذلك أن الحقيقة لا تعدو أن تكون استعمالاً شائماً مألوفاً للفظ من الألفاظ ،

وليس المجال إلا انحرافاً عن ذلك المؤلف الشائع ، وشرطه أن يثير في ذهن السامع أو القارئ دهشة أو غرابة أو طرافة. وحدود تلك الغرابة أو الطرافة تختلف باختلاف تجارب المرء مع الألفاظ، وباختلاف وسطه الاجتماعي أو الثقافي ، فقد تضعف ويوشك اللفظ أن يكون كالحقيقة رغم انحرافه عن المؤلف الشائع، وقد تقوى فتحرك من السامع مشاعره وعواطفه، فتنال إعجابه أو سخريته على حد سواء، لأنه مجاز في كلتا الحالين ، أو خروج عن المؤلف المعروف في دلالة اللفظ.

فاللفظ قد يشيع استعماله في جيل من الأجيال للدلالة على أمر معين ، وكلما ذكر اللفظ خطرت نفس الدلالة في الأذهان دون غرابة أو دهشة ، وهو من أجل هذا مما يسمى بالحقيقة ، فإذا انحرف به الاستعمال في مجال آخر فأنار في الذهن غرابة أو طرافة قيل إنه من المجاز ، وتلزمه تلك الغرابة أو الطرافة في الاستعمال زمناً ما بعده قد يفقدها ويصبح من الألفة والذبوع بحيث تنسى مجازيته ويصير من الحقيقة . (دلالة الألفاظ ص ١٢٨ - ١٣٠) .

وهناك نوع آخر من المجاز يتميز بالطرافة ويصادف من جمهور الناس الإعجاب ، وينظر إليه على أنه نوع من الابتكار والاختراع ، وذلك هو ما تتفتق عنه قرائح الأدباء والشعراء والصفوة من أصحاب البلاغة واللسان ، حين يعمدون إلى الألفاظ فينحرفون بها عن عمد وقصد إلى مجال آخر ... ويظل هذا الاستعمال الأدبي محل الإعجاب والثناء زمناً أطول ، ولكن مصيره مع هذا الشبوع والألفة في زمن ما عنده يصبح من الحقيقة ، ويفقد ما لازمه من الطرافة والجدة ، ونراه قديماً بالياً في عصر من العصور .

ولا يكون الحكم صحيحاً على الحقيقة ، والمجاز في الألفاظ إلا إذا اقتصر على بيعة معينة ، وجيل خاص فالمجاز القديم مصيره إلى الحقيقة .. (نفسه

فالقول -وفقاً لذلك- بأن هذا اللفظ مجازى هو قول مجازى ؛ لأن دلالة اللفظ تتطور من عصر إلى آخر ، ومن مجال لآخر ، فضلاً عن صعوبة معرفة دلالاته الأولى . ولا شك أن المقياس الذى وضعه الدكتور إبراهيم أنيس مقياس غير دقيق حيث إن الحكم الفردى على اللفظ بأنه مجازى لأن الفرد يرى أنه قد انحرف به عن الاستخدام الشائع أمر ليس صحيحاً ، لأننا إن كنا نتحدث عن انطباع خاص فهذا أمر ليس داخلياً فى إطار الدراسة الموضوعية ، وإن كنا نتحدث فى إطار دراسة موضوعية فإن من المطلوب أن نكون أكثر دقة وموضوعية بحيث تشير دراستنا إلى مختلف الدلالات التى تتصل باللفظ أو بالاستخدام اللغوى ، وكلما كانت معلوماتنا دقيقة وعميقة اقتربنا بذلك من تحقيق الصحة والفائدة .

لكن الشئ المهم فى دراسة الدكتور إبراهيم أنيس أنه يقرر خطأ القول بالوضع الأول للألفاظ وأصل اللغة وغير ذلك مما أنكره أهل السنة منذ أكثر من عشرة قرون . إذاً فالأساس الذى رفض بموجبه أهل السنة القول بالمجاز أساس صحيح ، فالقول إن المجاز هو اللفظ المستعمل فى غير ما وضع له قول غير دقيق .

أما القول : إنه اللفظ المستعمل فى غير ما جرى العرف اللغوى استعماله فيه ، فإنه قد يكون حلاً لتلك الإشكالية -مع التنبيه إلى أن ذلك- إن كان مقبواً فى دراستنا للشعر وفنون النثر- فإنه لا يمكن قبوله فى دراستنا للقرآن الكريم ، ففى دراستنا للمجاز فى القرآن يجب أن نلتزم بمفهوم صحيح للمجاز ، يتصل بدلالة الألفاظ فى عصر نزول القرآن ، وليس بما شاع استخدامه بعد ذلك .

هذا فضلاً على أن من الواجب على من يتعرض لدراسة الشواهد النحوية والبلاغية فى القرآن أن يعرف أن القرآن قد نزل بلسان عربى مبين ، وهو إلى جانب إعجازه البيانى فإنه كتاب الله الذى أنزله على نبيه ، ومن ثم فإن تأويله لا بد أن يتفق والعقيدة الإسلامية .

وأهم الأسس التي تتصل بموضوعنا هو الإيمان بما وصف الله به نفسه، أو وصفه به رسوله ﷺ فينزه ربه جل وعلا عن تشبيه صفته صفة الخلق، «فمن آمن بصفات ربه جل وعلا، منزهاً ربه عن تشبيه صفاته بصفات الخلق، فهو مؤمن منزّه سالم من ورطة التشبيه والتعطيل» (منهج ودراسات لآيات الصفات ص ٦).

وإذا كنا ننبه إلى ضرورة سلامة المنهج عند دراسة أى موضوع فى القرآن، فلأن فساد المنهج يجعل النتائج التى نصل إليها خاطئة، ومن ثم تفتقد الدراسة أهم سند لها، وهذا مهم فيما يتصل بدراسة المجاز.

ومن ثم فإن ما قاله ابن تيمية يمثل حلاً للمعضلة لأن الأصول القديمة للغة غير معروفة، والقول بأن استخدام بعض الألفاظ فى سياق ما يجعلها مجازية دون سند معروف خطأ فى المنهج وخطأ فى العقيدة.

وقد رد ابن تيمية رداً تحليلاً على بعض البلاغيين الذين استخرجوا من القرآن شواهد على المجاز، وذكر آراء من رفض القول بالمجاز فى القرآن والرد على ذلك.

قال ابن تيمية : لما ادعى كثير من المتأخرين أن فى القرآن مجازاً وذكروا ما يشهد لهم، رد عليهم المنازعون جميع ما ذكره . فمن أشهر ما ذكره ، قوله تعالى : ﴿فانطلقا حتى إذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا فيها جداراً يريد أن ينقض فأقامه قال لو شئت لاتخذت عليه أجراً﴾ (الكهف ٧٧). قالوا : والجدار ليس بحيوان ، والإرادة إنما تكون للحيوان فاستعمالها فى ميل الجدار ماز. ف قيل لهم : لفظ الإرادة قد استعمل فى الميل الذى يكون معه شعور، وهو ميل الحى، وفى الميل الذى لا شعور فيه وهو ميل الجماد هو من

مشهور اللغة، يقال هذا السقف يريد أن يقع، وهذه الأرض تريد أن تخرث، وهذا الزرع يريد أن يسقى، وهذا الثمر يريد أن يقطف، وهذا الثوب يريد أن يغسل، وأمثال ذلك.. إن هذا لا يوجد له فى اللغة لفظ مطلق يدل عليه، بل لا يوجد لفظ الإرادة إلا مقيداً بالمريد، ولا لفظ العلم إلا مقيداً بالعالم، ولا لفظ القدرة إلا مقيداً بالقادر. فلا يوجد فى اللغة لفظ السواد والبياض، والطول والقصر لا مجرداً عن كل قيد، وإنما يوجد مجرداً فى كلام المصنفين فى اللغة، لأنهم فهموا من كلام أهل اللغة ما يريدون من القدر المشترك ومن ذلك قوله تعالى : ﴿فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ﴾ (النحل ١١٢) . فإن من الناس من يقول : الذوق حقيقة فى الذوق بالفم، واللباس بما يلبس على البدن، وإنما استعير هذا وهذا وليس كذلك، بل قال الخليل : الذوق فى لغة العرب هو وجود طعم الشيء، والاستعمال يدل على ذلك. قال تعالى : ﴿وَلَنَذِيقَنَّهُمْ مِنَ الْعَذَابِ الْأَدْنَى دُونَ الْعَذَابِ الْأَكْبَرِ﴾ (السجدة : ٢١) وقال : ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾ (الدخان : ٤٩) .

..... فلفظ الذوق يستعمل فى كل ما يحس به ويجد ألمه أو لذته، فدعوى المدعى اختصاص لفظ الذوق بما يكون بالفم تحكم منه ... وأما لفظ اللباس، فهو مستعمل فى كل ما يغشى الإنسان، ويلتبس به، قال تعالى : ﴿وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا﴾ (النبا ١٠) وقال : ﴿لِبَاسَ التَّقْوَى ذَٰلِكَ خَيْرٌ﴾ (الأعراف : ٢٥) وقال : ﴿هَنَ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ﴾ (البقرة ١٨٧) .

ومنه يقال : لبس الحق بالباطل ، إذا خلطه حتى غشية فلم يتميز، فالجوع الذى يشمل ألمه جميع الجائع : نفسه وبدنه، وكذلك الخوف الذى يلبس البدن، فلو قيل : فأذاقها الله الجوع والخوف، لم يدل ذلك على أنه شامل لجميع أجزاء الجائع بخلاف ما إذا قيل لباس الجوع والخوف. ولو قال فألبسهم، لم يكن فيه ما

يدل على أنهم ذاقوا ما يؤلمهم إلا بالفعل من حيث إنه يعرف أن الجائع الخائف يألم بخلاف لفظ ذوق الجوع والخوف، فإن هذا اللفظ يدل على الإحساس بالمؤلم. (الإيمان ٨٤/٨٥) .

«وكذلك ما ادعوا أنه مجاز في القرآن كلفظ المكر والاستهزاء والسخرية المضاف إلى الله، وزعموا أنه مسمى باسم ما يقابله على طريق المجاز، وليس كذلك، بل مسميات هذه الأسماء إذا فعلت بمن لا يستحق العقوبة كانت ظلماً له، وأما إذا فعلت بمن فعلها عقوبة له بمثل فعله كانت عدلاً كما قال تعالى: ﴿كذلك كدنا ليوسف﴾ (يوسف ٧٦) فكاد له كما كادت إخوته.. (الإيمان ٨٦) .

ومن الأمثلة المشهورة لمن يثبت المجاز قوله تعالى: «وأسأل القرية» (يوسف: ٨٢) . قالوا: المراد بها أهلها، فحذفت المضاف وأقيم المضاف إليه مقامه، فقليل لهم: لفظ القرية والمدينة والنهر والميزان، وأمثال هذه الأمور التي فيها الحال والمحل وكلاهما داخل في الاسم، ثم قد يعود الحكم على الحال وهو السكن، وتارة على المحل وهو المكان، وكذلك في النهر يقال حفرت النهر، وهو المحل وجرى النهر، وهو الماء. (الإيمان ٨٧) .

هذا خلاصة ما عرضه شيخ الإسلام ابن تيمية في كتاب الإيمان من نقد لمصطلح المجاز، وهو يؤكد أن ما عرضه البلاغيون من شواهد على الاستعارة في القرآن يستوجب إعادة النظر.

وقد عاودت النظر في جملة مما قالوه ووجدت أن الفعل قد يستخدم في المحسوس و غير المحسوس، وإن اشتهاره بواحد منهما عندنا أو عند من سبقنا لايعنى أن استعماله في الآخر مجازاً . ومما لاشك فيه أن اشتهار الفعل بوجه من

الوجهين لايعنى أن الأصل الاشتقاقى له هو هذا الوجه الذى اشتهر به ، وعلى هذا فإن القول بأنه مجازاً قول غير دقيق .

وإذا استعرضنا بعض ما قالوا إنه مجاز فى القرآن نجد دليلاً على أنهم اختاروا الوجه المشهور للفظه وبنوا عليه قولهم بأنه مجاز فى الوجه المستعمل ، وقد يكون هذا مقبولاً فى الشعر والنثر ، أما فى القرآن فإنه غير مقبول ؛ لأنه يتصل بالعقيدة، كما يتصل بالذات والصفات الإلهية الأمر الذى يستوجب صحة الأساس والمنهج .

فمن ذلك قوله تعالى : ﴿اهدنا الصراط المستقيم﴾ صراط الذين أنعمت عليهم﴾ (الفاتحة) . يقول الشريف الرضى : وهذه استعارة على أحد التأويلين ، لأن الصراط فى أصل اللغة اسم للطريق .. وهو هنا كناية عن الدين .

والتأويل الثانى فى الصراط يخرج الكلام عن حيز الاستعارة ، وهو أن يكون المراد به المجاز المسلوک إلى الجنة والنار . (تأويل المجاز ٢٧) . ولاشك أن الطريق المستقيم يتميز عن الدين ، فقد يفهم بمعنى أعم ، وقد يفهم بمعنى أخص ، المهم أنه من المجاز القول بأنه مجاز عن الدين . كما أن الكناية تختلف عن الاستعارة وهى من البيان وليست من المجاز فإذا فهم من الطريق المستقيم أنه الدين فإنه كناية ورمز وليس استعارة .

ومنه قوله تعالى : ﴿فى قلوبهم مرض فزادهم الله مرضاً﴾ (البقرة ١٠) .

يقول الشريف الرضى : فالمرض فى الأجسام حقيقة وفى القلوب استعارة (نفسه) وهو مردود عليه لأن المرض لا يختص بالجسم فقط بل بالنفس والعقل أيضاً

ومنه قوله تعالى : ﴿ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم﴾ (البقرة ٧) .

قال الشريف : وهذه استعارة لأن الختم الحقيقي لا يتأتى في القلوب ..

ومن المعروف أن الختم في اللغة الطبع والتغطية والمنع ، وقد تكون التغطية معنوية أو حسية ، وعلى هذا فإن المعنى أن الله غطى على قلوبهم وسمعهم ومنعها الإدراك والسمع ، فلا استعارة .

ومن ذلك قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيباً » . يقول الرازي : « فالمستعار منه النار والمستعار له الشيب والجامع هو الانبساط ، ولكنه في النار أقوى » (نهاية الإيجاز ٢٦٣) .

والمعنى اللغوي لـ « اشتعل » هو أبيض ، فالشعل والشعلة : البياض في ذنب الفرس (اللسان شعل) واشتعال النار تأججها ، أى ابيضاضها . فاستخدم لفظ اشتعل في الشيب حقيقة ، وقد يكون في النار حقيقة أو مجازاً .

ومن ذلك قوله تعالى : « وتركنا بعضهم يومئذ يموج في بعض » (الكهف ٩٩) . قال الرازي : أصل الموح لحركة الماء ، فاستعمل لحركتهم على سبيل الاستعارة . (نفسه ص ٢٦٥) . وموج كل شىء وموجاته : اضطرابه ، وماج الموح ارتفع واضطرب ، وماج الناس دخل بعضهم في بعض ، وماج أمرهم فرج (اللسان موج) . فالفعل بموج يعنى يضطرب وإنما سمي الموح موجاً لاضطرابه وارتفاعه عن سطح الماء ، وعلى هذا فال استعارة وإنما هو للدلالة على معناه وهو الاختلاط والاضطراب .

وقوله تعالى: ﴿من بعثنا من مرقدنا﴾ (يس ٥٢) قال الرازى : استعار الرقاد للموت، وهما أمران معقولان ، والجامع عدم الظهور فى الأفعال . وهذا لا استعارة فيه، لأن البعث أو الإيقاظ كان من المرقد نسبة إلى المكان الذى كانوا راقدين فيه، وعلى هذا يصح أن تقول من أيقظنى من نومى أو من أيقظنى من مرقدى .

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿تكاد تميز من الغيظ﴾ (الملك ٨) ومعنى تغيظت الهاجرة : اشتد حميها .

ونار جهنم إذا تكلمت أو اتصفت بما يتصف به البشر فهو حقيقة وليس مجازاً.

وكذلك نداء الأرض وأمرها من قبل الله فهو حقيقة، وليس لنا إلا أن نقول بذلك .

وليس معنى ذلك أن المجاز أو الاستعارة غير موجودين فى الشعر والنثر، بل هما موجودان فى الشعر والنثر قديمه وحديثه، وأما فى القرآن فإن القول بهما ليس صحيحاً فيما نسب إلى الله من صفات وأفعال وأقوال، أما فيما نسب إلى غير الله فى القرآن مما جرت عليه العادة والعرف أو مما لم تجر عليه العادة والعرف، فإن هذا من الحقيقة كما قال أهل السنة - وهم صادقون فيما تأولوه كما تبين لنا حيث إن من قال بالمجاز فى بعض الألفاظ القرآنية حصر دلالة اللفظ فى الإطار الحسى فقط أو المعنوى فقط، أو أخذ بالمشهور من معناه ودلالته، وهو قصور يجب أن يبرأ منه الدارسون . أما فيما لم يتأولوه فإنه من الواجب أن ينظر فيه نظرة موضوعية مدققة على أساس واضح من المعرفة بطبيعة اللغة ودلالة الألفاظ فى سياقها

إن القول بالمجاز فى القرآن يتصل بالعقيدة من ناحية، والنقل والعقل من ناحية أخرى، وإن كان من الخطأ أن نقول بما يخالف العقيدة فإن من الخطأ أيضاً القول بما يخالف طبيعة اللغة ودلالة الألفاظ العربية .



الكناية

جعلها ابن رشيق من أنواع الإشارة، ومعها الإيماء والتعريض والرمز والتلويح واللمحة والتورية.. (العمدة ٣٠٢/١) .

ولاشك أن هذا راجع إلى ما تتضمنه الكناية من معان ثوان، حيث تشير إلى معنى آخر غير المعنى الحرفي للتركيب .

ولكن المصطلح الذى اشتهر قديماً وحديثاً هو الكناية، وإن كان الرمز أكثر شهرة فى عصرنا؛ حيث انسلخ عن المفهوم الحرفي القديم، واتخذ مساراً جديداً أكثر سعة وشمولاً .

وقد عرف القزوينى الكناية بأنها : لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ، كقوله: فلان طويل النجاد، أى طويل القامة، وفلانة تؤوم الضحى أى مرفهة مخدومة.. والفرق بينها وبين المجاز من هذا الوجه، أى من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمة، فإن المجاز ينافى ذلك (الإيضاح ٤٥٦) .

وقد قسم السكاكس الكناية إلى تعريض ، وتلويح ، ورمز، وإيماء، وإشارة .

الرمز : الكناية القرية : وعرفه المصرى بقوله: فحواه أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما فى كلامه مع إرادته إفهام المخاطب ما أخفاه فيرمز له فى ضمنه رمزاً يهتدى به إلى طريق استخراج ما أخفاه من كلامه .

والفرق بينه وبين الوحى والإشارة أن المتكلم فى باب الوحى والإشارة لا يودع كلامه شيئاً يستدل منه على ما أخفاه لا بطريق الرمز ولا بغيره، بل يوحى مراده وحيّاً خفياً لا يكاد يعرفه أحد من الناس، فخفاء الوحى والإشارة أخفى من خفاء الرمز والإيماء (بديع القرآن ص ٣٢١) . وعرفه الطيبي بقوله: هو ما يشار

به إلى المطلوب من قرب مع الخفاء. ويعنى بالقرب أن ينتقل إلى المطلوب من لازم واحد، وبالخفاء ضعف اللزوم (التبيان ص ٢٦١/٢٦٢).

وقد عرض الطيبي له نفس أمثلة الكناية، ومن ذلك قول امرئ القيس:

ويضحى فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

أى أنها مخدومة مرفهة معطرة، لأن وقت سعى نساء العرب بأن تشد نطاقها للخدمة، ولا تنام فيه إلا المخدومة. ويقع الرمز فى إطار الكناية القريبة .

التلويح : الكناية البعيدة : عرفه الطيبي بقوله : هو ما يشار به إلى المطلوب من بعد مع خفاء، نعنى بالبعد أن ينتقل إلى الملزوم بواسطة لوازم وسمى تلويحاً لبعد المطلوب.

ومنه قول حسان بن ثابت :

يغشونَ حتى ما تهرُّ كلابهم لايسألون عن السوادِ المقبلِ

فإن ترك الهرير يدل على جبنه، وجبنه على مشاهدته وجوها إثر وجوه، وهى مشعرة بكثرة تردد الضيفان، وهى بكونهم مضيافين (التبيان ٢٦٤/٢٦٥).

ويقع التلويح فى إطار الكناية البعيدة .

الإيماء : (الكناية عن نسبة) أو المجاورة : عرفه الطيبي بقوله :

هو الكلام المشار به إلى المطلوب من قريب لامع الخفاء، يعنى بعدم الخفاء قوة اللزوم . وسمى إيماء لظهور المشار إليه، وهو إما لتخصيص الصفة بالموصوف، قال زياد الأعجم :

إن السماحة والمرؤة والنسدى فى قبة ضربت على ابن الحشرج

فإنه حين أراد أن يخصص الصفات بالممدوح، من غير تصريح عرفها تعريف الجنس، ثم جعلها مظهروفاً للقبّة، وجعل القبّة مضروبة على ابن الحشرج. وتسمى هذه كناية المجاورة (التبيان ٢٦٧) والنسبة .

التعريض : (التهكم) : وقد عرفه الطيبي بقوله: هو الكلام المشار به إلى جانب ويوهم أن الغرض جانب آخر ، ويسمى تعريضاً لما فيه من التعوج عن المطلوب (التبيان ٢٧٥) .

وعرفه السلجماسى بقوله: والتعريض هو اقتضاء الدلالة عل الشيء بضدة ونقيضة، ومن صوره قوله عز وجل: ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾ (الدخان ٤٩) . وقوله تعالى : ﴿إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ﴾ (نور ٨٧) .

التورية : وهى تورية بيانية وهى من أنواع الكناية، يقول ابن رشيق : وأما التورية فى أشعار العرب فإنما هى كناية : بشجرة ، أو شاة ، أو بيضة ، أو ناقة ، أو مهرة، أو ما شاكل ذلك ، كقول المسيب بن علس :

دعا شجرَ الأرض داعيهم لينصرَ السدرَ والأثأبُ

كنى بالشجر عن الناس .. وهى أقرب إلى الاستعارة التصريحية .

أقسام الكناية :

قسم البلاغيون الكناية إلى أقسام ثلاثة هى :

الكناية عن الموصوف : ومن ذلك قول عمرو بن معد يكرب الزبيدى :

الضاربين بكل أبيض مخذم والطاعنين مجامع الأضغان

فمجامع الأضغان كناية عن موصوف هو القلب .

الكناية عن صفة : ومن ذلك قوله تعالى : «ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط فتقعد ملوماً محسوراً» (الإسراء ٢٩) ففي الآية كناية عن صفتين هما التقتير والإسراف ، وقد نفر القرآن من الأولى بما قدمه من تصوير البخيل وقد غلت يده إلى عنقه ، وقرن البسط الشديد والإنفاق بلا تروٍ بالنتيجة وهي الملامة والحسرة .

الكناية المطلوب بها نسبة :

كقول الشاعر :

إن السماحة والمروءة والندى فى قبة ضربت على ابن الحشرج

فإنه حين أراد أن لا يصرح بإثبات هذه الصفات لابن الحشرج - جمعها فى قبة ، تنبيهها بذلك على أن محلها ذو قبة وجعلها مضروبة عليه ، لوجود دوى قباب فى الدنيا كثيرين ، فأفادت إثبات الصفات المذكورة بطريق الكناية (الإيضاح ٤٦٣) .

والملاحظ أن البلاغيين قد توسعوا فى الحديث عن الكناية ومشتقاتها ، كما تحدثوا عن أقسامها ، ولكنهم ظلوا فى إطار المعنى اللغوى ، ولم ينطلقوا إلى أفق أرحب ، ولم تتطور الدلالة الرمزية للكناية تطوراً يواكب النظرية الأدبية ، أو يساعدنا على تطوير فكرة الرمز لينطلق من إसार المفهوم اللغوى الجزئى إلى دلالة أكثر مواكبة للنظرية الأدبية المعاصرة «فالرمز فى نظرية الأدب يبدو من المرغوب فيه أن يستعمل كموضوع يشير إلى موضوع آخر» (نظرية الأدب ص ٢٤٣) .

إن الذى يلفت نظرنا هو أن كل تشبيه أو استعارة يتضمن رمزاً أو كناية . بل إن أسماء أجناس أصبحت فى التصوير البيانى رموزاً ، وهو ما نطلق عليه وجه الشبه ، فالأسد رمز للشجاعة والبحر رمز للسعة فى العلم أو الكرم ، والجبل للقوة

والرفعة، والشمس والبدر والنسيم وغيرها رموز للجمال والوضاء والرفعة والرفقة. ومعنى ذلك .. أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريداً، لكن هذا المستوى التجريدى لا يتحقق إلا بتتقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها، لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر (الرمز والرمزية ص ١٣٦) .

« فالرمز ليس تحليلاً للواقع بل هو تكثيف له » (١٣٧)

« والفارق بين الرمز والصورة ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجته من التركيب والتجريد، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنى لا يقع تحت الحواس، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة على الإيحاء: سمة الرمز الجوهرية، والذي يعطيها معناها الرمزي إنما هو الأسلوب كله، أى طريقة التعبير التى استخدمت هذه الصورة وجملتها معناها الرمزي، ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل، أو هى علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذى تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معاً. أضف إلى ذلك أن كلا من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشبيه بين الصورة وما تمثله، والرمز ما يوحي به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معاً طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها (نفسه ١٣٩/١٤٠) .

والرمز بهذا المعنى موجود فى الشعر العربى قديمه وحديثه، وإن لم يبرز بنفس المعنى فى البلاغة أو النقد القديم .

فالناقد الحديث يرى فى كثير من المقدمات الطللية والغزلية رمزاً لموقف الشاعر من الوجود ومن الحياة والموت، ويرى فى حديثه إلى محبوبته رمزاً للحديث

إلى الجماعة التى ينتمى إليها، أو إلى خصومه، أو إلى جدل مع الحياة ، أو جدل مع الذات والنفس ، ويرى فى قصة الحمار الوحشى رمزاً لصراع الإنسان فى مواجهة الموت وعوامل السلب والفناء، وفى رحلة الناقة عبر الصحراء القاسية رمزاً لعبور الفضاء النفسى والعقلى الذى أحاط بالشاعر الجاهلى قبل صدور الإسلام .

وإذا كان الشعر القديم حافلاً بتلك الرموز من منطلق التمثيل وإيجاد المعادل للفكرة التى يعبر عنها الشاعر، مرة بصورة مباشرة، وأخرى بالكناية والرمز- فإنه لا تعارض بين الحقيقة والرمز .

والدكتور درويش الجندى يرى أن أسلوب التلميح فى الأدب العربى كان إلى جانب الإعلان عن ثقافة الأديب أو الشاعر وسيلة لرد اعتبار الأساليب المبتذلة وجذبها من دائرة الابتذال ومباشرة الجدة ورمزية الأسلوب أو غير المباشرة ووجازة التعبير اللتين هما دعامتا الرمز فى الأدب العربى (الرمزية ص ٦٨) .

ولاشك أننا نستطيع أن نوظف مباحث الكناية والرمز والتلميح والوحى أو الإيحاء توظيفاً ناضجاً فى دراسة الشعر بخاصة والأدب بعامة، فالرمزية قد تطورت فى الأدب الغربى عن مصطلح أكثر تواضعاً من مفهوم الكناية. ونحن قادرون على تطوير فهمنا للكناية، بحيث تشير إلى مدى أوسع مما نص عليه البلاغيون فى محاولة استنباطهم لمفهوم الكناية، لأنهم قدموا ذلك من خلال شواهد مقطوعة عن السياق، ولهذا فإن محاولتنا استنباط دلالة الكناية من خلال السياق لا تنحصر فى معنى جزئى، أو فى شاهد مقطوع، ولا يكتفى بالحديث عن نوع الكناية بل لابد من تأمل ما تتضمنه الكناية من إيحاءات ورموز، إلى جانب دورها فى السياق، وعلاقتها بالبناء اللغوى والمعنوى للنص .

إن المعنى الحرفى للكناية وما يقع فى إطارها هو أنها لفظ أريد لازم معناه مع

جواز إرادة معناه . ومفهوم المصطلح يمكن أن يكون مفتاحاً لولوج عالم واسع يمكن أن نجد له أبواباً ونوافذ كثيرة نطل إليه منها، أو منها على عالم أكثر سعة من المعنى الحرفي للنص . وقد تنبه الشراح القدماء إلى ما يتضمنه الشعر من رمزية، ومن ذلك الأعلام في شرحه لمقدمة لامية امرئ القيس التي يقول فيها :

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي	وهل يَعمَنُ من كان في العصر الخالي
وهل يَعمَنُ إلا سعيد مخلد	قليل الهموم ما يبيت بأرجال
وهل يَعمَنُ من كان أحدث عهده	ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال

يقول الأعلام دعا للطلل بالنعيم، وأن يكون سالماً من الآفات وهذا من عاداتهم، وكأنهم يعنون بذلك أهل الطلل . وقوله : وهل يَعمَنُ ..، يقول قد تفرق أهلك وذهبوا فتغيرت بعدهم عما كنت عليه فكيف تنعم بعدهم، وكأنه يعني بذلك نفسه فضرب المثل بوصف الطلل . (الديوان ص ٩٨) .

ولاشك أن الشارح على وعى بأن الطلل يرمز إلى ذات الشاعر التي لم يبق منها في مواجهة الزمان غير أطلال تشبه تلك الأطلال التي تفرق عنها أهلها وأنت عليها الرياح والأمطار .

وإذا فحصنا بعض المقدمات الغزلية نستطيع أن نستشف وراء ظاهرها رمزاً ..

يقول الأعشى :

غشيت لليلي ليليل خدوراً	وطالبتها ونذرت النذورا
وبانت وقد أورثت في الفؤا	د صدعاً على نأيها مستطيرا

فالمثأمل يجد أننا لسنا إزاء محبوبة عادية بل إزاء رمز للمعبودة القديمة ، أو للقبيلة التي جفت الشاعر بعد مرضه ، أو هي رمز للممدوح الذى يخشى الشاعر ألا يجد عنده ما يريد من العطاء .

وقد تكون المحبوبة حقيقة واقعة ، ومع ذلك يتضمن الحديث إليها رسالة ضمنية إلى غيرها أو عن هذا الغير ، مثلما يتضمن رسالة موجهة إليها فى الوقت نفسه . فالكناية والرمز والإيماء لا تتضمن قرينة تنفى المعنى الأصلى أو الحقيقى عند أرباب الصناعة البلاغية .



الصورة اليبالية : دراسة تطبيقية

الأطلال والمرأة فى معلقة امرئ القيس

وضع الدارسون امرأ القيس فى المرحلة الأولى من مراحل النضج الطبيعى للشعر العربى ، أو المرحلة الأولى من مراحل التصوير الفنى حيث اعتمد الشعراء فى هذه المرحلة على التشبيه اعتماداً شديداً ، واتخذوا منه لونا أساسياً ينشرونه على مساحات واسعة فى لوحاتهم الفنية .. وبعد امرؤ القيس أشهر شعراء هذه المرحلة بل أشهر الشعراء الجاهليين الذين اعتمدوا على التشبيه فى رسم صورهم الفنية^(١) «وقد وصفه القدماء بأنه أحسن الجاهلية تشبيهاً . وقد سبق إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب ، واتبعه عليها الشعراء ، من استيقافه صحبه فى الديار، ورقة النسيب وقرب المأخذ» . (الشعر والشعراء ١١٠) .

والمقدمة الطليعة والغزلية لمعلقة امرئ القيس تؤكد ذلك حيث نرى الوقوف على الأطلال يقترن بتجربة الحب ، وتجربة الحب تقترن بصورة المرأة ذلك المخلوق الجميل الذى يمثل القطب الثانى فى الوجود البشرى ، كما نجد الشاعر يقدم صوراً وتشبيهات مبتكرة ومتتابعة ، لكنها مع ذلك مستمدة من البيئة والحياة الجاهلية .

فأما بالنسبة للوقوف على الأطلال فإن الأطلال جمع طلل ، وطلل الدار : موضع من صحنها يهياً لمجلس أهلها ، والطلل ما شخص من الجسد ، والطلل ما شخص من آثار الديار، والرسم ما كان لاصقاً بالأرض ، والإطلال الإشراف على الشيء ، وطلل كل شىء شخصه ، وجمع أطلال وطلول . (اللسان : طلل) .

(١) انظر ، د. يوسف خليل ، دراسات فى الشعر العربى ص ٧٤ .

وتقترن المقدمة الطلييلة بالحديث عن المرأة ، فكأن ما بقى للشاعر لا يزيد عن أطلالٍ من الحياة ، حيث أصبحت إمكاناته غير ممكنة الوقوع ، وأصبح يعيش تجربة التذكر ، ومن هنا اقترن الوقوف على الأطلال بالبكاء ، لأنه ليس وقوفاً على أطلال ديار استبدل بها الشاعر دياراً غيرها ، ولكنه وقوف على أطلال شخصه هو ، حيث لا استبدال ، ولا إحلال ، ولا عَوْض . من هنا بدا الحديث عن المرأة كأنه نوع من الاسترجاع أو حالة من أحلام اليقظة ، فى بناء لغوى متماسك يقوم مقام البناء النفسى للشاعر ، ذلك البناء الذى يوشك أن يتداعى فى مواجهة الزمان والمكان . يقول الشاعر :^(١)

قفانبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ بسقط اللوى بين الدُخول فحوملٍ
فتوضح فالمقراة لم يعفُ رسمها لما نسجتها من جنوبٍ وشمالٍ
ترى بحر الآرام فى عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل
كأنى غداة البين يومَ تحملوا لدى سمراتِ الحى ناقفُ حنظلٍ
وقوفاً بها صحى على مطيهم يقولون لا تهلك أسىً وتجملٍ
وإن شفائى عبرة مهراقة وهل عند رسمِ دارسٍ من معولٍ

يلتحم الزمان والمكان التحاماً واضحاً فى هذه الأبيات ؛ فالذكرى تقترن بالماضى ، وكذلك الطلل الموجود بتلك الأمكنة : سقط اللوى ، بين الدخول وحومل ، وتوضح ، ثم المقراة التى لما يزل رسمها ظاهراً رغم تعاقب الرياح عليها من الشمال والجنوب . وهو حين يقف بهذه الأطلال يسترجع ذكرى رحيلهم عن الديار مثلاً نفسه بناقف الحنظل كناية عن البكاء الشديد ، وقد وقف الرفاق

(١) ديوانه ٨ : ١٨ ، شرح القصائد السبع لابن الأنبارى ١٥ / ٧٣ ، شرح القصائد المشهورات لابن النحاس ٣ : ٣١ .

رواحلهم لأجله يطلبون منه الصبر والتحمل . فيقرر أن شفائه ومخلصه مما به هو البكاء ، وإن كان البكاء عند رسم دارسي لا يفيد .

والآيات تعرض صورة لذلك المكان الذى وقفوا فيه ، وهى صورة يلتحم فيها الوصف بالتصوير البياني ، حيث شبه بحر الآرام بحب الفلفل ، والفلفل قريب من الحنظل الذى جعله سبباً من أسباب البكاء . والتصوير هنا يتحد مع الموقف الذى يقفه الشاعر ، فالتصوير - كما أشرنا - نشاط لغوى غير مفارق للتركيب ، بل إن نشاط عناصر التركيب هو نشاط تصويرى أصلاً ، (مداخل إلى علم الجمال الأدبي ١١٨) .

ويرى النقاد المحدثون أن الوقوف على الأطلال يعبر عن نوع عميق من القلق إزاء معميات الحياة عند شاعر يصطدم فى نفسه الإحساس بالتناقض واللاتناهى والفناء^(١) وعلى الرغم من أن الوقوف على الأطلال قد أصبح تقليداً فنياً عند أغلب الشعراء العرب فى العصر الجاهلى ، فقد كان فى جوهره تعبيراً عن حيرة الشاعر الجاهلى أو رغبته فى العثور على معنى للحياة ، وذلك قبل أن يظهر الإسلام فيقدم الحل الروحى لمشكلات العربى الوجودية ، وذلك بتحقيق معنى غائى للوجود الإنسانى^(٢) .

ويمثل الوقوف على الأطلال - من وجهة نظر بيانية - رمزاً بمعناه الواسع ، فالوقوف على الأطلال يرمز إلى موقف إنسانى عام من الموت والحياة ، وهو بمثابة شعيرة جاهلية تؤدى أمام تلك الأماكن التى هجرها أصحابها والتى تمثل بالنسبة لهم حقبة عزيزة من العمر . وعلى الرغم من وقوفهم المتكرر على الأطلال فإنهم يعبرون عن تشككهم فى هذا الوقوف ، والاستفهام فى الشطر الأخير يبرز هذا

(١) د. عز الدين إسماعيل ، مجلة الشعر ١٢ / ١٩٦٤ م .

(٢) د. عفت الشرقاوى ، قضايا الأدب الجاهلى ٢٢٢ .

التشكك ، كما يبرز الشعور بعدم جدوى البكاء على الأطلال ، والتسليم التام أمام أحداث الزمان .

ولا شك أن الصورة تكشف عن مواجهة بين الزمان والمكان وبين الحياة والفناء ؛ فذكرى الحبيب ترتبط بالحياة وأحداثها . وعناصر المكان هي المسرح لأحداث الحياة . والشاعر عندما يبدأ قصيدته بفعل الأمر « قفا » إنما يكشف عن حاجته للتوقف ، إنه يصطنع موقفاً شعرياً من الزمان الذى مضى ، والمكان الذى انقضت فيه حقبة عزيزة من العمر والحب والمجد . والموقف موقف بكاء ، فالماضى لا يعود ، والشباب قد ولى ، والمجد ثلث أركانه ولم يبقَ من الشاعر سوى هذا الطفل الذى يناجيه . لقد أصبح الشاعر طلالاً يناجى أطلالا ، وحديثه إلى المرأة بعد ذلك يكشف عن ذلك ، فالماضى يستغرقه ، والحرمان يسيطر على تجربة التذكر ، حيث نراه يسترجع الماضى أمام مخيلته ، قبل أن يلفه النسيان .

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسلي

إذا قامت تَضَوَّعَ المسك منهما نسيم الصبا جاءت برياً القرنفل

ففاضت دموعُ العين منى صبايةً على النحرِ حتى بلّ دمعى محملى

إن الحديث عن المرأة (هنا) ينتهى بالبكاء كالحديث عن الأطلال ، فالموقف متشابه ؛ حيث يرمز إلى جدلٍ مع الحياة والوجود ؛ فالأطلال والمرأة يرمزان إلى الماضى ، والشاعر لا ييكنى الأطلال والمرأة فقط ، بل ييكنى تلك الإمكانات غير الممكنة التى ذهبت مع الزمن ، ولم يبقَ له منها غير الأطلال .

والكاف فى البيت الأول تفيد التمثيل ، حيث مثل موقفه السابق وبكاءه بدأبه من هاتير المرأتين . وهو حين يصف جمالهما يلتقط عنصراً مهماً من عناصر الصورة هو عنصر الرائحة ، فرائحة المسك التى تضوع منهما مثل نسيم

الصبا التي تسرى محمله برائحة القرنفل .

والبيت الأخير يصور شدة بكاءه ، والشرط الأخير كناية عن هذه الشدة ، حيث بل دمه محمل سيفه . فالشاعر هنا ينتظمه موقفان متعادلان يثيران شجونه إلى درجة البكاء ، فالوقوف على الأطلال إذن ليس وقوفاً على أطلال المنزل الذي كان عامراً بأهله ، بل هو من جهة ثانية وقوف على أطلال حياة مضت ، وانقضت ، فالماضي يستغرقه بحيث نراه في حالة انصهار في بوتقة الذكرى .

ويتحدث الشاعر بعد ذلك عن ذكرياته ومغامراته التي تتسم بالإباحية ، ثم ينتقل نقلةً مفاجئة إلى مناجاة محبوبته مناجاةً تتسم بالتذلل والخضوع فنراه يقول:

أقاطمُ مهلاً بعضَ هذا التذلل وإن كنت قد أزمعتِ صرعى فأجملِي
وإن كنتِ قد ساءتِكِ منيَ خليقة فسَلِّي ثيابي من ثيابكِ تنسَلِ
أغرِّكِ مني أن حبكِ قاتلي وأنتِ مهما تأمرى القلبَ يفعلِ
وما ذرفتِ عيناكِ إلا لتقدحي بسهميكِ في أعشارِ قلبٍ مقتلِ

يكشف النداء في البيت الأول عن الرجاء والخضوع ، فالشاعر يناشد محبوبته ألا تكثر من دلالها وإعراضها عنه ، وأن تجمل الفراق - إن كانت عازمة عليه . ويكشف استخدام الهمزة في النداء عن القرب النفسي أو المكاني من المحبوبة ، كما يكشف المفعول المطلق «مهلاً» عن رجاء واستعطاف ، وقوله «بعض هذا التذلل» يكشف عن قبول مشروط لتذلل المحبوبة ، بحيث لا يزيد عن طاقته ، واستخدامه (إن) الشرطية مع (أزمع) يكشف عن تشككه في عزمها على فراقه ويكنى الشاعر عن الفراق بتباين الثياب .

ثم يخاطبها مستفهماً قائلاً : أغرك مني أن حبكِ قاتلي ، وأن قلبي منقاد

لك يفعل ما تأمره . وهى صورة بيانية جعل فيها الحب يقتل كما جعل القلب ينقاد للمحبة ، وهو مجاز عن انقياده ، أو كناية عن هذا الانقياد .

والاستفهام يتضمن معنى التقرير ، ولكن روح الاستفهام لا تفارق التركيب ، حيث يظل المعنى مقترناً بحيرة الشاعر ونزوعه نحو التعرف على حقيقة موقف المحبة وشعورها .

وقد استعار الشاعر السهم لِلْحَظِّ عينها وسحرهما . والصورة تلخص فى أن عينها ما دمعت وما بكت إلا لتصيد قلبه بسهمين من دمعهما يخترقان أعشار قلبه المذل . وهى صورة تكشف عن قهر المرأة وسطوتها ، وقد يرتبط ذلك بجذور أسطورية حيث كانت المرأة معبودة فى الجاهلية القديمة ارتبط بها مصير الأحياء عندهم .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى الحديث عن محبوبته ووصاله لها فيقول :

وبيضه خدر لا يرام خباؤها	تمتعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت أحراساً وأهوالاً معشيراً	على حراس لو يشرون مقتلى
إذا ما الثريا فى السماء تعرضت	تعرض أثناء الوشاح المفصل
فجئت وقد نضت لنوم ثيابها	لدى الستر إلا لبسة المتفضل
فقلت يمين الله ما لك حيلة	وما إن أرى عنك العماية تنجلي
خرجت بها تمشى تجر وراءنا	على أثرينا ذيل مرطٍ مرحل
فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى	بنا بطن خبت ذى حفافٍ عنقل
هصرت بفودى غصنها فتمايلت	على هضيم الكشح ربا المخلخل
مهفهفه بيضاء غير مفاضة	ترائبها مصقولة كالسجنجل
كبهكر المقناة البياض بصفرة	غذاها نمر الماء غير المحلل

قوله : وبیضة خدر : أى ورب امرأة هى بیضة خدر ، وتلك استعارة تصريحية تجريدية ، استعار فيها البیضة للمرأة وأضافها للخدر فجردها ، وأعادها إلى حقیقتها والشعراء الجاهليون يشبهون النساء بالبیض كناية عن الصحة والسلامة ، والصيانة والستر ، وصفاء اللون ونقاؤه .

وقوله : «لا یرام خباؤها» كناية عن منعتها وتعذر الوصول إليها . وقوله : «تمت من لهو بها غیر معجل» تشکيل یرز مواجهة الضرورة فى المكان ، فهو على الرغم من منعتها وحرص عشیرتها على حراستها - اختراق الحصار إلى خدرها ، ولم یأبه بكل ذلك ، وتمتع بها دون عجلة ، ویبدو أن ذلك كان مجرد خیال وفخر أمام امرأة أخرى ، أو أمام نفسه هو التى أصبحت كالمفارقة له فى مواجهة الزمان ، أو نوعاً من التهويل الذى اشتهر به امرؤ القیس فى شعره یحاول به أن یرأب به صدع نفسه .

ویصور الشاعر بعد ذلك طروقه لیلاً خدر محبوبته مجتازاً الحراس الذین ینون قتله فى وقت تعرضت فيه الثریا فى السماء مثل جواهر الوشاح الذى تتوشح به المرأة ، وهى صورة بیانیه تكشف عن اهتمام الشاعر بالأداء الجمالى . ویصور الشاعر دخوله خدرها وقد خلعت ثیابها للنوم ولم یبق إلا تلك الثیاب الخف التى تتخذها للنوم ، وتظهر المرأة استسلاماً غیر مباشر من خلال حدیثها عنه :

فقلت یمین الله مالک حيلة وما إن أرى عنک الغواية تنجلى

والمعنى أنتى لیس لى حيلة فى دفعک ، ولا أرى الغواية أو ضلال العشق ینجلى عنک فترعوى . وهو حدیث یتضمن التسليم له والانقياد .

ویكشف خروجه بها واجتيازه ساحة الحى عن أن ما زعمه من حراس وأحظار كان مبالغة لا تتفق مع الواقع الذى ستكشفه من خلال آیات المعلقة

ونلتقى بعد ذلك بصورة المرأة ، وهى صورة تفصيلية تقوم على التشبيه والكناية والوصف وقد حقق لها الشاعر العناصر الحسية للصورة الشعرية وهى الملمس ، واللون ، والحركة ، والرائحة ، فهى قد تمايلت عليه «هضم الكشح» كناية عن ضمور البطن ، ربا المخلل : كناية عن امتلاء الساقين عند موضع الحجل أو الخلخال ، وهى «مهفهفة» : لطيفة الخصر ضامرة البطن ، «غير مفاضة» ليست ممتلئة البطن ولا مسترخية اللحم ، وصدرها مصقول براق يشبه السججل ، أى : المرأة ، وهى لغة رومية معربة .

ولونها أبيض مشوب بصفرة خفيفة كلون بيض النعام ، وهى ريانة نضرة غذاها الماء الصافى كالدرة البعيدة التى اختلط بياضها بصفرة خفيفة .

وتقوم صورة المرأة عند امرئ القيس على الكناية أو الرمز الكنائى ، وعلى التشبيه ، و الوصف . وهى وسائل بيانية مكنت الشاعر من تشكيل صورة المرأة الجمالية ، أو المرأة المثل من منظور عربى جاهلى .

ويستطرد الشاعر فى الحديث عن المرأة من خلال نفس الوسائل البيانية من التشبيه والكناية فيقول :

تَصَدُّ وتُبْدَى عن أَسِيلٍ وتَقَى	بناظرة من وحشٍ وجرةٍ مطفلٍ
وجيدٍ كجيدِ الرِّئِمِ ليسَ بفاحشٍ	إذا هى نَصَّتْهُ ولا بمعطِّلٍ
وفرعٍ يزيدُ المتنَّ أسودَ فاحمٍ	أثيثٍ كقنوَ النخلة المتعشكِلِ
غداثرها مستشزرات إلى العلا	تضل العقاص فى مثنى ومرسل
وكشح لطيف كالجديلِ مُخَصَّرٍ	وساقٍ كأنبوب السقى المذل
وتعطو برخصٍ غيرِ شثنٍ كأنه	أساريعٌ ظبيٍ أو مساويكُ إسحلٍ

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل
إلى مثلها يرنو الحليم صبا إذا ما أسبكرت بين درع ومجول
تسلت عمايات الرجال عن الصبا وليس صباى عن هواها بمنسل
ألا رب خصم فيك ألوى رددته نصيح على تعذاله غير مؤتل

تصد : تعرض ، تبدى : تظهر ، أسيل : خد سهل ، مطفل : ذات طفل ،
نصته : رفعت ، المعطل : ما لا حلى فيه ، الرثم : الظبي الأبيض ، الجيد : العنق ،
الفرع : الشعر ، المتعكل : الذى تداخل بعضه فى بعض ، الغدائر : الذوائب ،
مستشزرات : مرفوعات ، الكشح : الخصر ، أنبوب السقى : البردى ، فتيت
المسك : قطع المسك .

فى البيت الأول قدم الشاعر المرأة تقديمًا بيانيا ، فهى تصد وتظهر بخدها
الأسيل ، وتقابل الناظرين بعين من عيون تلك الوحوش المطفلة من وادى وجرة ،
وعنق مثل عنق ظبى أبيض لا عيب فيه ولا هو عاطل من الجمال ، وشعر أسود
فاحم يزيد فتنتها كثيف مثل قنو النخلة المتشابك ، له ذوائب مفتولات يختفى فيه
المشط كناية عن كثرتة وكثافته . تعرض وتبدى بخصر حسن كالزمام المجدول
لدقته ولطافته ، وساق كأعواد البردى الريان ، وتتناول ما تريد بينان رخض لين
ناعم غير جاف كأنه تلك الدواب التى تحى فى الرمل ، أو أغصان الإسحل
اللينة الناعمة .

وينتقل بعد ذلك الحديث التفصيلى إلى الحديث عنها حديثا عاما فيقول :

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتفق عن تفضل
فهى معطار ، وكنى عن ذلك بالشرط الأول ، وهى نؤوم الضحى - لا تشد

على وسطها نطاقاً ، فهي في بيتها فُضِّل ، ترتدى ثياب المنزل ، وكل ذلك
كنائيات عن الرفاهية والنعمة والجمال . فنحن إزاء واحدة من سليلات الشرف
والنعمة ، أو ربات القصور ، والشاعر لم يقل ذلك مباشرة ، وإنما كنى عنه وأشار
إليه رمزاً .

تضيء الظلام بالعشى كأنها منارة ممسى راهبٍ متبتلٍ
إلى مثلها يرنو الحليم صباية إذا ما اسبكرت بين درع ومجولٍ
تسلت عمايات الرجال عن الصبا وليس فؤادى عن هواك بمنسلى
ألا رب خصم فيك ألوى رددته نصيح على تعذاله غير مؤتلى

يصفها بأنها وضيئة الوجه زهراء مشرقة تضيء الظلام كأنها منارة راهب
منقطع للعبادة . هذا الحسن يجعل الحليم العاقل يرنو إليها صباية وشغفاً بها .
فقدت تم شبابها . وقوله بين درع ومجول أى بين سن المراهقة والشباب . وإذا
كانت صبوة الرجال وعمايتهم فى العشق قد ذهبت فإن فؤاد الشاعر لم يسُلْ
هواها ولا يستمع إلى نصيح عاذل لشدة شغفه بها .

هذه هى صورة الأطلال والمرأة فى معلقة امرئ القيس ، والملاحظ كما
أشرنا أن التصوير البياني فى هذه المقدمة الطليلة الغزلية يقوم على التشبيه والكناية
والوصف ، وهو تصوير يتصل بموقف شعري وتجربة شعرية تجمع بين الذاتية
والموضوعية ، فالشاعر يصف المكان الذى يطلب الوقوف فيه ، ويصف الأطلال
وما تبقى من آثار محتها الرياح ، ثم يمثل نفسه فى وقوفه بناقف الحنظل كناية
عن شدة البكاء ، ويشبه وقوفه على الأطلال بدأبه من محبوبته ، ويقدم صورة
المحبة مستويا لها عناصرها من رائحة ولون ، وحركة ولمس .

ويبدو التصوير كأنه نوع من استرجاع الذكريات التى يقرن فيها الشاعر

جمال المرأة بشدة تأثيرها التى تصل إلى درجة تصبى فيها الحليم بشبابها وأنوثتها وتدلها وفنتها .

ويستمد الشاعر تشبيهاته وكنائياته من البيئة والحياة الجاهلية ، وهى - مع بساطتها - تلتحم مع الموقف حيث تقوم بوظيفتها فى التشكيل الشعرى .

ويلفت نظرنا اقتران الحزن والبكاء بالإقبال على الحياة ، واقتران اللذة بالخطر ، والجمال بالحرمان بصورة تكشف عن أن الموقف الشعرى كان بمثابة محاولة للتعرف على الذات والوجود تعرفاً طبيعياً لا تكلف فيه . وربما كان ذلك من الأسباب التى جعلت الدارسين يطلقون على تلك الحقيقة التى عاش فيها امرؤ القيس ومعاصروه مرحلة الطبع ، على الرغم مما يتميز به شعرهم من جودة حيث تتوفر عناصر الصنعة والتجويد .



٢- التشبيه وتجربة الحب فى شعر قيس بن الملوّح

يضم ديوان قيس بن الملوّح عدة قصائد طويلة وعدة مقطوعات شعرية ،
نُسِبَ بعضها إلى قيس بن الملوّح ، ونُسِبَ بعضها الآخر إلى قيس بن ذريح ،
ولابن الدمينّة ، ولجَمِيل ، وللعرجى ، وصخر بن الجعد ، وعروة بن حزام ،
ولالأحوص ، وغيرهم .

وقيس بن الملوّح من أشهرهم حباً ، ومن أقدمهم شعراً ، على الرغم مما
نسب إليه من أساطير .

وسوف نعرض من الشواهد الشعرية التى تتصل بالجيد من شعره والذى لا
نرى فيه نحلاً ، أو تلك الأبيات التى تكشف عن وعى بفن التشبيه ، ومعرفة
بطبيعته ؛ حتى إن شككنا فى نسبتها لقيس .

ويتضمن الديوان أبياتاً تكشف عن وعى الشاعر أو الناظم بوجه الاتفاق
والاختلاف بين المشبه والمشبّه به ، فنراه يقول فى وصف محبوبته : (١٢٨ / د) :

أنيرى مكان البدر إن أفل البدر	وقومى مقام الشمس ما ستأخر الفجر
ففيك من الشمس المنيرة ضوؤها	وليس لها منك التبسم والشجر
بل لك نور الشمس والبدر كله	ولا حُمِلت عينيك شمس ولا بدر
لك الشرفة اللألاء والبدر طالع	وليس لها منك الترائب والنحر
ومن أين للشمس المنيرة بالضحي	بمكحولة العينين فى طرفها فتر
وأنى لها من دلّ ليلى إذا اثنت	بعينى مهة الرمل قد مسها الذعر

والأبياء تبدو أحدث عهداً من شعر قيس ، وهى محاكاة ساذجة لنهج

قيس فى التشبيه ، وبنائها الفنى يؤكد أنها منحولة .

والشاعر يشبه محبوبته ضمناً بالبدر والشمس ، ويعقد بينها وبين الشمس نوعاً من الموازنة ، فللمحجوبة من الشمس نورها ولألاؤها وارتفاعها ، وليس للشمس ما للمحجوبة من ترائب ونحر وعينين مكحولتين فيها فتور وسحر ، وليس لها دل ليلى إذا سارت تتثنى بعينين كعيني المهة المذعورة . وتكشف الأبيات عن وعى صاحبها بالاتفاق والاختلاف بين المشبه والمشبه به .

ويقرر الشاعر من خلال نمط للمافضلة تفوق المحبوبة على الشمس والبدر فى الحسن فيقول : (د / ١٦٧)

فما الشمسُ وافت يومَ دجن فأشرقت ولا البدر وافى أسعد ليلة البدرِ
بأحسن منها ، أو تزيد ملاحه على ذاك أو رائى المحب فما أدى

والشاعر على وعى بأن الطرفين فى هذا التركيب كادا أن يتساويا ؛ ولهذا أعقب ذلك بقوله عن المحبوبة : «أو تزيد ملاحه على ذاك» أى : على الشمس فى إشراقها بعد المطر وصفاء الجو ، أو على البدر فى ليلة التمام وفى البيتين شبهة النحل واضحة .

ويكرر الشاعر تشبيهه بمحبوبته بالشمس فيقول : (د / ١٥٨)

برَهْمَةٌ كالشمسِ فى يومِ صحوها منعمة لم تخط شبراً من الخدرِ
هى البدرُ حسناً والنساء كواكب فشتان ما بين الكواكب والبدرِ

والشاعر يسليخ فكرة النابغة فى وصف ممدوحه ، حيث جعله كالشمس والملوك كواكب ، كما فى قوله : (ديوانه ص ٧٤)

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبدُ منهم كوكبُ
وهو فى موضع آخر يظهر تفوق محبوبته فى الحسن على البدر، فيقول :
(د/ ١٦٣) :

إذا عبتها شبهتها البدر طالماً وحسبك من عيبٍ يشبه بالبدر
ويبدو على البيت التكلف والصنعة . وهو نمط من التشبيه يظهر فيه تفوق
المشبه على المشبه به .

وقد صاد الشاعر ظبية ثم أطلقها، فقال: (د/ ١٩٥) :

ألا ياشبه ليلى لأتراعى ولاتنسلى عن ورد التلاع
لقد أشبهتها إلا خلا لا نشوز القرن أو خمش الكراع

فإذا كان الشاعر قد بحث عن تفوق ليلى على الشمس فى مقطوعة
سابقة، فإنه هنا يؤكد ضمناً تميزها على الظبى من خلال إظهار بعض المواطن
غير الجميلة فى الظبية كبروز القرن والخدش بالرجل .

ويقول فى موضع آخر مخاطباً ظبية حلها من الشرك : (د/ ٢٠٦) :

أيا شبه ليلى لأتراعى فإننى لك اليوم من بين الوحوش صديقُ
فما أنا إذا شبهتها ثم لم تؤبِ سليماً عليها فى الحياة شفيقُ
عُتِقْتُ فأدى شكر ليلى بنعمة فأنت لليلى إن شكرت طليقُ
فعيناك عيناها وجيدك جيدها سوى أن عظم الساق منك دقيقُ

إن هذا الإلحاح على إظهار الفروق بين المشبه والمشبه به يمثل اتجاهأً فنياً
يكشف عن وعى الشاعر بطبيعة التشبيه، وهو وعى حاول من انتحل بعض
الآبيات أن يقتفى أثره على الرغم من الفروق فى مستوى الأداء .

والشاعر يتوجه بهذا البيت الذى روه للعرجى قائلاً (١٦٨/د) :

بالله يا ظبيات القاع قُلْنَ لَنَا ليلاى منكن أم ليلى من البشرِ

وهو نمط من التشبيه الضمنى حيث ادعى الشاعر أنه لم يعد يميز محبوبته عن الظباء، وهو يدخل إلى التشبيه من مدخل استعارى حيث نراه يطلب من الظباء أن يخبرنه عن حقيقة محبوبته أهى منهن أم من البشر .

فإذا انتقلنا إلى دور التشبيه فى تصوير الشاعر لحبه، وتمكنه من قلبه، ومعاناته فيه - نجد أن الشاعر معنى بإبراز ذلك من خلال صورة محسوسة، فيقول (٤٢/د) :

وقالوا لو تشاء سلوت عنها فقلتُ إنى لأشأءُ
وكيفَ حبها علق بقلبي كما عقلت بأرشية دلاءُ
لها حب تشأ فى فؤدى فليس له وإن زجرَ انتهاءُ

إن تمكن الحب من قلبه يشبه فى قوته تلك الجبال فى اتصالها بالدلاء حيث تمتح بها المياه من الآبار .

ويستخدم الشاعر التشبيه فى نفى الريبة عنه، فيقول (٥٠/د) :

أحقاً عباد الله أن لست وارداً ولا صادراً إلا على رقيبُ
ولا زائراً فرداً ولا فى جماعةٍ من الناس إلا قيل أنت مريبُ
وهل ريبة فى أن تحن نجيبةً إلى إلفها أو أن يحن نجيبُ

فالبيت الأخير فيه تشبيه ضمنى له - فى حنينه إلى محبوبته - بالناقة، والاستفهام يفيد نفى الريبة عن حنين الناقة إلى ألفها أو حنين الجمل إليها ، وهو

نفى يتصل بالمعادل لهما، وينفى ضمناً - أى ريبة فى حنينه إلى ليلى، أو حنينها إليه .

ويصور الشاعر شدة تأثير المحبوبة على نفسه وجسمه فيقول : (د/١٣٠) :

تكادُ يدي تندی إذا ما لمستها ونبتُ فى أطرافها الورقُ الخضرُ
وإني لتعروني لذكراك هزة كما انتفض العصفور بَلَلُ القطرِ

والبيتان يكشفان عما يمكن أن نسميه «منطق الصورة» وهو منطق يختلف عن الواقع، لأنه يلتقط من الواقع بعض المفردات .. ليعطيها خاصية جديدة. فیده تكاد تندی إذا لمس المحبوبة ونبت فى أطرافها الورق الأخضر، وهى صورة ترمز إلى شدة التأثير لا إلى التمثيل فنحن لو دققنا وفحصنا جزئيات الصورة لأفقدنا الصورة بهاءها وجمالها .

وفى موضع آخر يصور الشاعر إحساسه بفقدان محبوبته فيقول :

كانت كدرة بحرٍ غاصَ غائصها فأسلمتها يداه بعدما قدرا

فالكرة التى حصل عليها الغواص بعد مكابدة فأسلمتها يداه إلى الضياع - هى المعادلة للمحبة فى ضياعها منه وبعدها عنه ، كما تكشف عن إحساس بالندم والشعور بأنه كان سبباً لابتعاد المحبوبة .

ويصور شقوته فى الحب بقوله : (د/١٧٧) :

كأن فؤادى فى مخالفٍ طائرٍ إذا ذكرتها النفسُ شدت به قبضاً

كأن فجاج الأرضِ حلقة خاتم على فما تزدادُ طولاً ولا عرضاً

ففؤاده كأنه فى مخالف طائر تزيد مخالفه قبضاً كلما ذكر محبوبته، حتى

ضاقت عليه الأرض ، فكأنما فجاجها حلقة خاتم لشدة ضيقها ، وهي صورة تجسد إحساسه بالضيق الشديد .

ومن ذلك قوله (٢٠٨/د) :

فإن تك ليلي بالعراق مريضة	فإنى فى بحرِ الحتوف غريقُ
أهيم بأقطار البلاد وعرضها	ومالى إلى ليلي الغداة طريقُ
كأن فؤادى فيه مور يقادح	وفيه لهيب ساطع ويروقُ
إذا ذكرتها النفس ماتت صباية	لها زفرة قتالة وشهيقُ

والصورة تشبيهية حيث جعل نفسه فى بعده عن المحبوبة غريقاً فى بحر الحتوف ، هائماً فى طول البلاد وعرضها يشتعل فؤاده ناراً ، وتوشك النفس أن تموت صباية . ومع ارتفاع مستوى الأداء فى هذه الأبيات عن غيرها مما ظهر نحله ، فإنها تبدو كذلك منحولة .

ويشكو قيس مصوراً نفسه فى فقدته محبوبته بيتيم فقد أبويه فيقول :

(٢٤٤/د) :

إلى الله أشكو حب ليلي كما شكا	إلى الله فقد الوالدين يتيمُ
يتيم جفاه الأقربون فعظمه	كسير وفقد الوالدين عظيمُ
أفى الحق هذا أن قلبك فارغ	وقلبي مما أجن بهيمُ
إذا ذكرت ليلي أئن لذكرها	كما أن بين العائدات سقيمُ

فاليتيم الذى جفاه الأقربون حتى أصبح عظمه كسيراً هو المعادل للشاعر فى شكواه حبه إلى الله . والأبيات تعبر عن شفافية الشاعر فى ألمه وحيرته .

وتجسد ذلك الألم وما وصل إليه من ضياع حتى صار كاليتيم الضعيف الذى جفاه الأقربون، فأصبح عظمه كسيراً، أو كهذا السقيم الذى يئن بين العائدات حين يزرنه .

ويقدم الشاعر صورة لنفسه مع محبوبته التى تجد سعادتها الطفولية فى عذابه، أو تعذيه، فيقول: (٤٤/د-٤٥) :

متى يشتفى منك الفؤاد المذب	وسهم المنايا من وصالك أقرب
فبعد ووجد واشتياق ورجفة	فلا أنت تدنينى ولا أنا أقرب
كعصفورة فى كف طفل يزُمها	تذوق حياض الموت والطفل يلعب
فلا الطفل ذو عقل يرق لحالها	ولا الطير ذو ريش يطير فيذهب

إن الإمكانات أصبحت غير ممكنة بعد أن أحاط به العجز واليأس من كل جانب، وأصبح كالطائر الصغير الذى يلهو به الطفل ويجد سعادته فى إشقاؤه. والصورة ترمز إلى المحبوبة بالطفل فى عدم إدراكها ما به من ألم ويأس وعجز، حتى إنها أصبحت تجد لذتها فى تعذيه وقتله .

ونختم هذا العرض للتشبيه فى تجربة قيس بن الملوح بتلك الصورة التى صور فيها قلبه ليلة أخبر برحيل محبوبته بقطاة أمسكها شرك ، فقال :

كأن القلب ليلة قيل يغدى	بلىلى العامرية أو يراج
قطاة عزها شرك فباتت	تجاذبه وقد علق الجناح
لها فرخان قد تركا يقفر	وعشهما تصفقه الرياح
إذا سمعا هبوب الريح هبا	وقالا : أمنا يأتى الرواح
فلا بالليل نالت ما ترجى	ولا فى الصبح كان لها براح

فالقطة التى صادها الشرك ومنعها من العودة لأفراخها الصغار الذين تركهم

فى عشر نصفقه الرياح بقفر ينتظران عودتها، فإذا سمعا صوت الريح هبا يناديانها
هذه القطاة فى هذه الحالة هى المعادل الموضوعى لقلب الشاعر فى بعد
محبوبته عنه، والقلب بضعة من الشاعر، فهو رمز له ولما يعانیه .

والصورة تجسد المعنوى من خلال التصوير الحسى، وهو تصوير ذو بعد
درامى حيث قدم القطاة فى صراعها طلباً للخلاص من أجل صغيرها ورمز بها
للمحاولة الأبدية للمقهورين حباً حين تفترسهم مخالب القهر العاطفى .

* * *

وقد تكشف تلك النماذج عن طبيعة التشبيه ووظيفته فى تشكيل تجربة
الحب عند قيس بن الملوّح. فقد شكل الشاعر تجربته بوسائل بيانية وبلاغية
متعددة كان التشبيه أهمها، حيث رأينا يستخدم الصورة التمثيلية التى جعلها
معادلاً لمحبوبته فى جمالها، أو لحبه فى تمكنه من قلبه ونفسه، أو له هو فى
مكابدته العشق والبعد عن المحبوبة أو لقلبه فى عذابه وابتعاد المحبوبة عنه، وهى
صور جسدت التجربة تجسداً جعلنا نرى العاشق .. المبهور بمحبوبته المعذب فى
حبه، ونشعر به وهو يتألم

والذى نلاحظه أن هناك خيطاً تصويرياً واحداً يجمع الصور التى قدمها
الشاعر لنفسه بحيث تترابط كل مجسوعة وينتظمها منطق تصويرى واحد،
فالتصوير يلتحم مع التصور .

والعلامة الأولى هى تفوق المحبوبة فى الحسن عن تلك الأشياء
والكائنات التى شبهها بها الشاعر.

والعلامة الثانية : إدراك الشاعر للاختلاف النوعى بين محبوبته وما
شبهها به، وهذا يمثل علامة بارزة فى التشبيه عند الشاعر، أو عند من تأثروا به
وقلدوه

والعلامة الثالثة : هى التعبير عن شدة الحب وتمكنه من الشاعر بوسائل متعددة تتصل بالبيئة وبالذات والتراث .

والعلامة الرابعة : هى علامة مهمة وهى تشبيه الشاعر لنفسه فى معاناته من الحب بالطائر المعذب فهو مرة كعصفور فى كف طفل ، ومرة أخرى كعصفور انتفض لما بلله قطر الماء ، وقلبه مرة أخرى كقطاة عزها شرك فباتت تتألم فى بعدها عن أفرانها الصغار .

وأكثر الصور غير متكلفة جاءت ملتحمة مع السياق متفاعلة معه ، مُعبِرة عن ذلك الحب الفريد الذى يكابده المجنون حُباً بتلك المحبوبة الجميلة ، وشقائه فى انصرافها عنه ، وزهداها فيه ، وعدم تقديرها لحبه .



٣- صورة القائد العربي في لامية مسلم بن الوليد

يتضمن التصوير البياني الاستعارات والكنائيات والرموز كما يتضمن التشبيه، ولهذا يصبح من المفيد أن لانفصل بين هذه المباحث عند دراستنا للصورة، أو عند دراستنا لأى من هذه الفنون، هذا فضلاً عن أن الاستعارة المكنية تمثل ضرباً من الاستعارة والكناية فى آن واحد، وهذا يوسع من نظرنا للمجاز من ناحية وللكناية من ناحية أخرى، كما أن الصورة الاستعارية يمكن أن تتضمن رمزاً موضوعياً لذات أو لفكرة، أو لحدث، ولهذا فإن دراستها معاً تكون أكثر موضوعية من الفصل بينها .

أما التشبيه فإنه يتراكم مع وسائل التصوير الأخرى فى تشكيل صور الإنسان فى الشعر، وهى صورة ما كان لها أن تتكامل بغير دخول التشبيه فيها بوصفه وسيلة مهمة من وسائل تشكيلها .

ولهذا أثرنا دراسة الفنون البيانية مجتمعة فى هذا النموذج، حتى تتمكن من التعرف على طبيعة الصورة البيانية ووظيفتها بعامة، وفى تشكيل صورة الرجل فى لامية مسلم بن الوليد بخاصة .

وإذا تأملنا الصورة التى رسمها مسلم بن الوليد للممدوح بوصفه نموذجاً للقائد الفارس- نجد أنه قد اعتمد على الاستعارة والكناية إلى حد بعيد، فضلاً عن التشبيه الذى يمثل إحدى دعائم هذه الصورة .

يقول مسلم بن الوليد فى مدحه ليزيد بن مزيد الشيباني، وكان قائداً لهارون الرشيد فقمع ما ثار من فتنه وانشقاق : (ديوانه ٦)

يامائل الرأس إن الليث مفترس
 حذار من أسدِ ضِرْغاميةِ بطلٍ
 لولا يزيدُ لأضحى الملكُ مطرَحاً
 سلَّ الخليفةُ سيفاً من بنى مطر
 كم صائلٍ في ذرا تمهيدِ مملكة
 نابُ الإمامِ الذي يفترُّ عنه إذا
 من كان يختلُ قرناً عند موقفه
 سد الثغورَ يزيدُ بعدما انفرجت
 كم قد أذاقَ حمامَ الموتِ من بطلٍ
 أغرُّ أبيضُ يُغشى البيضَ أبيضَ لا
 يُغشى الوغى وشهابُ الموتِ في يده
 يفترُّ عند افترارِ الحربِ مبتسماً
 موفٍ على مهجٍ في يومِ ذى رهجٍ
 ينال بالرفقِ ما يعيا الرجالُ به
 لا يُلْقحُ الحربَ إلا ريثَ ينتجها
 إن شيمَ بارقتهُ حالت خلائقه
 يُغشى المنايا ثم يفرجها
 لا يرحلُ الناسُ إلا نحو حجرته

ميل الجماجم والأعناق فاعتدل
 لأبولغ السيف إلا مهجة البطل
 أو مائل السُمك أو مسترخى الطول
 أقام قائمه من كان ذا ميل
 لولا يزيدُ بنى شيبان لم يصل
 ما افترت الحربُ عن أنيابها العصل
 فإن قرنَ يزيدٍ غيرُ مختلٍ
 بقائم السيف لا بالختل والحيل
 حامى الحقيقة لا يؤتى من الوهل
 يرضى لمولاه يوم الروع بالفشل
 يرمى الفوارس والأبطال بالشعل
 إذا تَغَيَّر وجه الفارسِ البطل
 كأنه أجلُّ يسعى إلى أمل
 كالموتِ مستعجلاً يأتي على مهل
 من هالكٍ وأسيرٍ غيرِ مختلٍ
 بين العطية والإمساك والعلل
 عن النصورِ مطاتٍ على الهل
 كالبيتِ يصحى إليه ملتقى السبل

يَقْرَى المنيّة أرواح الكمأة كما
يكسو السيوف دماء الناكثين به
يَغْدُو فتغدروا المنايا في أُنْتَه
إذا طَغَتْ فئة عن غِبْ طاعتها
قد عَوَّدَ الطيرَ عاداتٍ وثَقَنَ بها
تراه في الأمنِ في درع مضاعفة
صافي العيان طسوح العينِ همته
لا يعيقُ الطيبُ خديّة ومفرقه
إذا انتضى سيفه كانت مسالكه
كالليث إن هجته فالموت راحته
إن الحوادث لما رمن هضبته
فالدهر يغبطُ أولاه أوآخره
إذا الشريكى لم يفخرْ على أحدٍ
لا تكذبن فإن الحلم معدنه
يَقْرَى الضيوف شحوم الكُوم والبزل
ويجعلُ الهامَ تيجانَ القنا الذليل
شوارعاً تتحدى الناسَ بالأجل
عبالها الموتَ بين البيضِ والأسلِ
فَهُنْ يتبعنه في كل مُرْتَحِلِ
لا يأمنُ الدهرُ أن يدعى على عَجَلِ
فكُ العنائة وأسرُ الفانك الخطلِ
ولا يُمَسِّحُ عينية من الكُحْلِ
مسالكُ الموتِ في الأبدانِ والقللِ
لا يستريحُ إلى الأيامِ والدُّولِ
أزْمَعَنَ عن جارِ شيبانٍ بمنتقلِ
إذ لم يكن كان في أعصاره الأولِ
تكلم الفخرُ عنه غيرَ مُتَحَلِّ
وراثه في بنى شيبان لم تزل

يبدأ الشاعر حديثه عن يزيد بن يزيد بقوله :

يامائلَ الرأسِ إن الليثَ مفتسرُ
مِلَّ الجماجمِ والأعناقِ فاعتدلِ

وهو بداء للخارجين عن الطاعة، وقد عبر عن ذلك مستخدماً كناية توحى
بجور هؤلاء الناس وبعدهم عن الجادة، فهم مائلون، ومطلوب منهم الاعتدال،

وهي مقابلة تبرز الموقف ودور القائد في مواجهته .

والليث استعارة تصريحية للقائد الإسلامى ووصفه بأنه مفترس ترشيح لهذه الاستعارة، وتعدى اسم الفاعل إلى ميل الجماجم والأعناق يقوى الترشيح من ناحية، ويتراكب مع النداء قبله ومع طلبه الاعتدال بعده .

وينتقل الشاعر إلى التحذير من بأس هذا الأسد فيقول :

حذارٍ من أسدٍ ضرغامٍ بطلٍ لا يُوغَلُ السيفَ إلا مُهْجَةً البَطَلِ

والتحذير من أسد ضرغام يقوى التشريح ويؤكد صورة الأسدية لمدرحه، أما قوله (بطل) فإنه يبدو محايداً حيث يجوز أن يوصف به الأسد على سبيل المجاز، لكن قوله : «لا يولغ السيف» فى مقابل المعطى القريب «يولغ لسانه» هو تجريد للصورة ورجوع من الخيال إلى الحقيقة وتمهيد للولوج إلى الواقع ، حيث ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن يزيد مباشرة، فيقول :

لولا يزيدُ لأضحى الملكُ مطرِحاً أو مائلَ السَّمَكِ أو مسترخىَ الطولِ

ينتقل الشاعر من فكرته المحورية عن دور يزيد فى عدل الأعداء عن الميل إلى تأكيد دوره فى اعتدال الحكم وتدعيمه، فلولا يزيد لمال الحكم وتهدم .

والحكم هنا يبدو بناء شامخاً يوشك أن يتهدم ، أو جبلاً عالياً يوشك أن يتصدع لولا يزيد، وهى صورة استعارية تكشف عن دور القواد الأبطال فى تثبيت قواعد الدولة الإسلامية . وينتقل بعد ذلك إلى بيان العلاقة بين القائد والخليفة فيقول :

سَلَّ الخليفةُ سَيْفاً من بنى مطيرٍ أقامَ قائمُهُ من كانَ ذا مِيلٍ

كم صائلٍ فى ذرا تمهيد مملكة لولا يزيدُ بنى شيانَ لم يصلِ

ينتقل الشاعر هنا من النظر إلى الشاعر بوصفه كلية مستقلة أو نموذجاً مستقلاً إلى النظر إليه بوصفه جزءاً من كلية أكبر ، أو من نموذج أعم ، فنجد الشطر الأول استعارة مكنية يصور فيها القائد يزيد سيفاً في يدا لخليفة يسله على أعداء الدولة فيقيم بقائم السيف من حاد عن الصواب . والعلاقة بين قائم السيف وقوام الأمر واضحة وهي استعارة مكنية حيث جعل القائم يقيم ويعدل الميل .

ويؤكد الشاعر العلاقة بين الخليفة والقائد فيقول :

باب الإمام الذي يفتّر عنه إذا ما افترت الحرب عن أنيابها العصل
فما زال الشاعر ينظر إلى يزيد بوصفه جزءاً من نموذج أكبر ، فيجعله ناب
الإمام الذي ييديه لعدوه في الحرب ، وهو بهذا يصور الإمام أسداً ويجعل يزيد ناباً
له ، وقد صور الحرب تصويراً استعارياً فجعلها وحنأ يدي أنياباً عُصلاً وهي أشد
الأنياب بأساً .

ثم ينتقل إلى الحديث عن يزيد بوصفه شخصية مستقلة لها مكانتها فيقول :

من كان يختل قرأ عند موقفه فإن قرن يزيد غير مختل
سدّ الثغور يزيد بعدما انفرجت بقائم السيف لا بالختل والحيل
وفي البيتين كناية عن يقظه يزيد واستعداده وحيطته للأمر .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى سرد جملة من الصفات والأفعال التي تمثل
بانيات أساسية لنموذج القائد الفارس

فهو قد سد الثغور وأدق لأبطال حمام الموت ، وهو حامى الحقيقة ، وتلك
بانية أساسية للفارس لعربي قبل الإسلام وبعده ، فالحقيقة أصل الشيء

وقوله : لا يؤتى من الوهل ، كناية عن الشجاعة والبأس ، ثم يصف الشاعر يزيداً بأنه (أغر) كناية عن الشهرة في المجد والشرف و(أبيض) كناية عن النقاء، وبأنه يغشى الحرب وشهاب الموت في يده يرمى بها الفرسان فإذا ما كشرت الحرب عن أنيابها (وهي استعارة مكنية) فإن يزيداً يبتسم كناية عن الثبات والإقدام والثقة بالنفس. وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تصوير يزيد وكأنه مُوَكَّلٌ بالموت فهو (موف على مهج) أى يوفى عليها بالقتل ، (فى يوم ذى رهج) ، أى فى الحرب ، (كأنه أجلّ يسعى إلى أمل) . وهو تشبيه يوحى بشدة الرغبة فى القتال والقتل والقدرة عليهما. ويستطرد الشاعر فى الحديث عن يزيد فيقول .

ينال بالرفق ما يعيا الرجال به كالـموت -مستعجلاً- يأتى على مهلٍ
لا يُلْقَحُ الحربَ إلا سوف يَتَجُّها من هالكٍ وأسيرٍ غيرِ مُخْتَلٍ
إن شيمَ بَارِقِه حَالَتْ خلائقُه بين العطية والإمساكِ والعللِ
تتجسد حتمية الفعل وقوته فى البيت الأول من خلال التشبيه التمثيلي
حيث شبه القائد فى وصوله الى أهدافه فى صبر وقوة- بالموت الذى يأتى متمهلاً
فى عجلته وسرعته .

وفى البيت الثانى يصور قوته وقيادته للحروب من خلال استعارة مكنية فهو يلقي الحرب وينتجها كما يلقي الناقة وينتجها، فالناقة تنتج صغارها، والحرب تنتج القتلى والأسرى، وهى استعارة تتصل بالعصر الجاهلى ، حيث نجد استعارة شبيهة لها عند زهير بن أبى سلمى حيث يقول: (١٨ / ٥ : ٢١)

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم	وما هو عنها بالحديث المرحم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة	وتضر إذا ضريتموها فتضرم
فتمر ككم عرك الرحا بثقالها	وتلقح كشافاً ثم تنتج فشم
فتنتج لكم غلمان أشبام كلهم	كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم
فتغلل لكم ما لا تغل لأهلها	قرى بالعراق من قفيز ودرهم

ولاشك أن صورة الحرب عند زهير أكثر تفصيلاً، وهي تتصل بهدف محدد هو التنفير منها وتصوير بشاعتها .

وبيت مسلم يلتقى مع البيت الثالث لزهير لكن مسلم يرحب بالحرب لأنها تتصل بتصوير مكاسبها ومغانمها ودورها في تثبيت قواعد الدولة .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تصوير ممدوحه بالسحابة التي يشيها الناس، أى يحددون موقعها طلباً لمائها ، كناية عن طلب العطاء ..

ثم يجعله يغشى المنايا المنايا، أى جعل المنايا تغشى منايا أخرى، ثم يفرجها بالعفر.. وكأنه صانع الحياة والموت، وهي صورة فيها مبالغة وتجاوز بعيد .

وبعد أن وصل الشاعر إلى ذروة إحدى الموجات الوصفية كان عليه أن يصفه بشيء يمثل محصلة لتلك الصفات، فوصفه بأن الناس لا يرحلون إلا نحو حجرته، كناية عن حاجتهم إليه، وحبهم له وأهميته لهم، فهو كالبيت الذي ينتهى إليه ملتقى السبل .

وينتقل الشاعر نقلة بعيدة بعد أن جعله كريماً فى عطائه وضيافته فجعله كريماً معطاءً فى قتاله، وهو كرم من نمط يتناسب وعالم الحرب، فهو يقرى المنية أرواح أعدائه من الفرسان، كما يقرى أضيافه لحوم الإبل وهي استعارة مكنية ترمز إلى السيادة والفروسية فى عالم الحرب .

وهو يكسو السيوف دماء الناكثين للعهد، ويجعل رؤوسهم فى أسنة الرماح كالتيجان، كناية عن كثرة القتلى من الأعداء ونمكنه منهم، وما يحققه قتله لهم من مجد له .

إنه بطل من أبطال الأساطير يسير الموت حيث يسير، ويغدو فتغدو المنايا فى أسنة رماحه التي تتحدى الناس بالموت، وهي استعارة مكنية تجسد قوة هذا القائد

وبطشه . ويتمثل نفع هذا القائد فى أنه يقهر الخارجين عن الطاعة . ويستخدم الشاعر فى تشكيل هذه المقولة صورة استعارية فهو يعبى الموت لهؤلاء الخارجين بين السيوف والرماح . ويلخص الشاعر تلك الصورة القديمة فى شعرنا العربى فيقول:

قد عود الطير عادات وثقن بها فهن يتبعنه فى كل مرتحل
وقد سبقه النابغة إلى هذه الصورة، فقال (ديوانه ص ٤٢/٤٣) :

إذا ما غزو بالجيش حلق فوقهم	عصائب طير تهتدى بعصائب
يصاحبهم حتى يُغرّن مغارهم	من الضاريات بالدماء الدوارب
يراهن خلف القوم خزرّاً عيونها	جلوس الشيوخ فى ثياب المرائب
جوانح قد أيقن أن قبيله	إذا ما التقى الجمعان أول غالب
لهن عليهم عادة قد عرفنها	إذا عُرّض الخطى فوق الكواثب

ولاشك أن بيت مسلم يمثل تلخيصاً للأبيات الخمسة وهو يستدعى تلك الصورة المفصلة، فالقصيدة الواحدة تنتظم قصائد وأعمال عدة من القصائد والأعمال السابقة لأن عين الشاعر موجهة فى المقام الأول إلى عالم الشعر .

ثم يصفه بالحدّر الشديد واليقظة فى مواجهة الزمان والأعداء، فيقول :

تراه فى الأمن فى درع مضاعفة لا يأمن الدهر أن يأتى على عجل

وكان عمه ممن بن زائدة قدم يزيد على أولاده، فكلّمته فى ذلك زوجته فقال لها : كفى، سأريك فضله على أولادى، فبعث فيه وفى طلبه ليلاً، فأناه بنوه مكتحلين متعطرين فى الثياب اللينة بعد بطاء، وأناه يزيد فى سلاحه مسرعاً،

فقال : ما أتى بك فى هذه الجلبة ، فقال له : أأتانى رسولك ليلاً ، فخفت أن يكون حدث ، فإن يكن كذلك فقد أخذت أهبتى ، وإن يكن غير ذلك هان على حله . فعجبت من ذلك امرأته فانقطع قولها . فحكى ذلك مسلم فى هذا البيت . والبيت يتضمن كناية عن الاستعداد الدائم والحذر والحيلة ويكشف عن شخصية فارس جندى ، يرتبط فكره بالدفاع والمغالبة .

كما يكشف ذلك من ناحية أخرى عن أن الشاعر لم يكن فى وصفه يزيداً مبالغاً ، بل إنه - فى رأينا - كان يعكس صورة بهرته كما بهرت غيره بما حققه صاحبها من مجد ، وبما أرساه لنفسه ولأمته من سؤدد . وعلى هذا نجد أن الدافع من وراد هذا الشعر لم يكن العطاء ، بل كان الإعجاب بشخصية يزيد بن مزيد القائد الإسلامى المظفر .

ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى وصف ممدوحه بأنه صافى العيان طموح الطرف كناية عن حدة البصر ، يسعى دائماً إلى فك الأسرى وأسر الفاتك من أعدائه ، والتركيب يتضمن تقابلاً كما يلي : فك العناة أسر الفاتك

فضلاً عما بين 'فك' و'الفاتك' من جناس صوتى ، ثم يصفه بأنه :

لا يعبق الطيب خديه ومفرقة ولا يمسح عينية من الكحل

كناية عن خشونته وقوته ، وعدم الخلود إلى الدعة والنعمة .

وتتلخص الصفات التى وصف به الشاعر يزيداً بعد ذلك بأنه قوى ، يسلك بسيفه مسالك الموت ، يحيى به الرجاء فى نفوس من ينصرهم ، ويموت الخوف ، كأنه الأسد لا يستريح إلا حين يقتل أعداءه ، حتى إن الحوادث يبعدن عمن استجار به ، فالدهر يهوى أوله آخره بوجود يزيد فيه ، وإن الفخر يتكلم متحدثاً عنه وعن مآثره ، وقد جاء ذلك من خلال تصوير بيانى تغلب عليه الاستعارة فهو

يمثله بمن يسلك مسالك الموت، ويشبّهه بالأسد، ويجعل الحوادث تبتعد عن جاره، والدهر تهنئ أوائله وأخيره، ولا شك أن هذا الحشد من الصور الجزئية بما يتضمن من وصف وتشبيه واستعارة وكناية - تترايط في بناء الإطار الشعري لنموذج الفارس، أو القائد العربي الإسلامي الذي يقود الجيش في مواجهة أعداء الدولة الإسلامية والخارجين عليها والخالعين عصا الطاعة عن الخليفة .

وهو ينتهى إلى أن هذه الصفات التى وصف بها هذا القائد المسلم هى وراثه عن بنى شيان كناية عن أصالتها وعمقها .

ويتصل هذا النموذج موضوعياً وبيانياً بنموذج الزعيم الذى قدمه لقيط بن يعمر الإيادى لقومه، حين دعا قومه أن يختاروا رجلاً حكيماً قوياً ليقودهم فى مواجهة الحملة التى كان كسرى يجهزها للعدوان عليهم . يقول لقيط (المختارات ١٨) :

وقلدوا أمـركم لله دركم	رحب الذراع بأمر الحرب مضطلعا
لامترفاً إن رخاء العيش ساعده	ولا إذا عرض مكروه به خشعا
لا يطعم النوم إلا ريث يبعثه	هم يكاد سناه يقصم الضلعا
مسهد النوم نعينه أموركم	يروم منها إلى الأعداء مطلعا
ما انفك يحلب هذا الدهر أشطره	يكون متبعاً طوراً ومتبعاً
حتى إذا استمرت على شزر مريرته	مستحكم الرأي لاقحماً ولاضرعاً
وليس يشغله هال يثمره	عنكم ولا ولد يبنى له الرفعا
كمالك بن قنان أو كصاحبه	عمر القنا يوم لاقى الحارثين معا
إذ عابه عائب يوماً فقال له	دمت لجنيك قبل الليل مضطجعا
فأاوره فألفوه أخا علل	فى الحرب لا عاجزاً نكسا ولا ورعا

فنحن نجد أن هذا النموذج يمثل الركيزة الأساسية التي انطلق منها نموذج مسلم بن الوليد، وهو نموذج بياني إلى حد بعيد، فالكنايات تتوالى مع الوصف المباشر الذي اعتمد فيه لقيط على النفى ويمكن تخليص ذلك على النحو الآتي:

رحب الدراع : كناية عن سعته وقوته عند الشدائد . بأمر الحرب مضطرباً : أى قادر على أن يقوم بأمر الحرب . لامترفاً إن رخاء العيش ساعده : كناية عن الحزم والثبات وعدم الميل إلى الدعة وقت الرخاء . ولا إذا عرض مكروه به خشعاً : صورة استعارية ترمز إلى قوته فى مواجهة الشدائد . لا يطعم النوم إلا ريث يبعثه هم : صورة بيانية تكشف عن قلقه على قومه وتجسد اهتمامه بهم . وهو يصور الهم تصويراً بيانياً حيث جعل له سناً يكاد أن يقصم الضلوع لشدته .. وهو مسهد النوم تعنيه أمور قومه يروم منها سبيلاً لمواجهة الأعداء . يحلب الدهر أشطره : استعارة مكنية صور فيها الدهر ناقة تحلب، وهو كناية عن خبرته وحنكته بتقلبات الأيام، وهى من أخص صفات القيادة والزعامة . استمرت على شزر مريته : كناية عن استحكام الأمر وقوة الشكيمة . لا يشغله مال ولا ولد : كناية عن تفرغه لمشاغل قومه وخلوصه لهم . دمث لجنبك : مثل يضرب لأخذ الأهبة للأمر قبل وقوعه . الفوه أخاعل : وجدوه مجرباً . لا عاجزاً نكساً ولا ورعاً : أى قادراً على الحرب وقيادة قومه فى مواجهة بطش الفرس .

وهكذا نجد أن الشاعرين قد اعتمدا على التصوير البياني من تشبيه واستعارة وكناية فى تشكيل نموذج القائد الفارس .

والقصيدتان تتضمنان نموذجين للقائد الفارس الذى يقود قومه فى مواجهة الأعداء، وهو نموذج يتصل بالرؤية النموذجية للقيادة والزعامة والفروسية وكما يتصل بالواقع الذى عاشه الشاعران فى عصرين مختلفين .

٤- التصوير البياني في الشعر الحديث

تطورت الصورة تطوراً بعيداً في الشعر الحديث، وارتبط هذا التطور بالشعر الحر غالباً، أو بالشعراء الذين يكتبون الشعر الحر على وجه أدق .

ويتمثل هذا التطور في اختراق الشاعر لحدود المرثي والمعقول إلى اللامرثي واللامعقول، صانعاً إطاراً جديداً للمعقولات والمرثيات يمكن أن نطلق عليه مرثية اللامرثي، ومعقولة اللامعقول، ومنطقية اللامنطق .

ومن الطبيعي أن يبحث الدارس المعاصر في طبيعة هذه الصورة ووظيفتها الداخلية في النص، أو وظيفتها النصية؛ ليتمكن من التعامل معها وفهم أبعادها وتفسيرها إن لزم أن يفسرها، أو يكتفى بإلقاء الأضواء إن استعصت على التفسير. ولاشك أن أهم أدوات الدارس المعاصر هي ثقافته العامة واللغوية والشعرية. وتمثل الثقافة الشعرية في معرفة طبيعة الإبداع الشعري، والتعرف على أسرار هذه الطبيعة، والتعرف على النماذج المتنوعة للشعر المعاصر، وتقنيات الشعراء التصويرية .

وقد يساعدنا هذا على تطوير علم البيان فلا نقف به عند حدود التحليل السطحي أو الظاهري للصورة الجزئية، بل نتجاوز ذلك إلى الكشف عن الرموز المتعددة للصورة بوصفها بنية واحدة، وللعناصر الداخلة في تشكيل هذه الصورة .

وقد نفترض نظريات في تحليل الصورة تتجاوز ما تعارفنا عليه من مباحث علم البيان، لكن هذا لا يعني أن هذا العلم العملاق قد انتهت مهمته، بل يعني أنه كأي علم لا بد أن يتجاوز الحدود التي أراد بعض الدارسين القدماء أو المحدثين أن يفرضوها عليه. إن معرفتنا بأصول علم البيان ستمكننا من تطوير مباحثه لتلائم النظرية الأدبية المعاصرة، وهذا هو الذي أهدف إلى أن أؤكد في هذه المحاولة

التي نتناول فيها الأعمال الشعرية لشعرائنا المحدثين، محاولين من خلالها أن نتعرف على طبيعة الصورة الشعرية ووظيفتها في النص الشعري .

ففى «ديوان أجراس المساء» لمحمد إبراهيم أبو سنة نعرف ضمناً أن قصيدة «أغنية حب» موجهة إلى مصر، والشاعر لم يصرح بهذا، ولكن المحتوى يرشدنا إليه: يقول الشاعر :

أحبك
وأعرف أن سواك هو الوهم
وأنى قتلت بك اليأس حتى ...
رأيت الصخور تطير
وتبت للصخر أجنحة من حرير ...
-وها أنا جئت مع الأنجم الباردة
لألقاك .. ماذا دهاك !
أنائمة فى وحول الطريق !
حوالك دهر من الرق تنقش فيه السياط
ملاح من علموك بأن السلامة فى الانحاء
أفيقى
فها أنت وحدك فى الليل
تعزين نفسك - لا تجدين العزاء
وترجف فيك العظام القليلة
وترجف فيك القرون الطويلة
وترجف فيك المدن
وترجف فيك الحقول

وترجفُ بين ضلوعكِ نارٌ دفينه
وخيل نغنى عليها السيوف
وعاصفة مستحيلة ..

هذه السطور الشعرية التي اقتطعناها تكشف عن بعض ملامح التصوير عند الشاعر العربي المعاصر . ففي الفقرة الأولى نجد الكناية وما تتضمنه من رموز والتشبيه في قوله أحبك .. وأعرف أن سواك هو الوهم . فهذا يقدمها على أنها الحقيقة في مقابل الوهم ، والوهم هنا غير محبوب من الشاعر ، فهو يحبها لأنها ليست وهماً ، وقد يتوقف القارئ فيقول إنه لم يصرح بأنها الحقيقة .. إنه لم ينته بعد إلى أنها كذلك ، فالشاعر واقع تحت شعور بالاغتراب يجعله رافضاً للواقع ، نائراً عليه ، مجداً في اكتشافه .

وفي السطر الثاني نراه يصرح بأنه قتل بمحبوبته اليأس ، وهي استعارة مألوفة ، لكن غير المألوف أن تكون الغاية أنه رأى الصخور تطير .. حيث لا تتضح علاقة الصورة برؤية الشاعر . وقوله : وتنبت للصخر أجنحة من حرير جاء متوافقاً في القافية مع السطر السابق ، لكنه جاء خارجاً أيضاً عن المألوف ، ولو أنه اكتفى بقوله : وتنبت للصخر أجنحة فقط لما أشعنا بعدم الألفة بين الصخر والحرير ، لكن المعقولة التي تتوخاها نحن ليست متوخاة - ضمناً - من الشاعر ، إنه يتوخى معقولة اللامعقول ، سواء صرح بذلك أم لم يصرح .

وفي القطعة الثانية نجد الشاعر ينسج من خلال التصوير الاستعارى صورة لعودته مع الأنجم الباردة التي ترمز إلى اليأس والإحباط ، وهو يستخدم استفهاماً معتاداً ، لكنه يكشف من خلاله عن فجيئته بمصر ، فقد وجدها نائمة في وحل الطريق ، رمزاً لما يرهقها من المشكلات ، حيث يحوطها دهر من العبودية تنقش فيه السياط ملامح المستسلمين الذين علموها بأن السلامة في الانحناء .

والصورة استعارية تتضمن رفضاً للاستسلام والانهازامية وتكشف عن شخصية متمردة تأبى الهوان الذى أحاط بالوطن والأمة فى مواجهة تحديات العصر .

وفى المقطع الأخير نجد دعوة لمصر أن تفيق من كبوتها، وتصويراً لوحدها حيث تعزى نفسها فلا نجد العزاء، وهى صورة ترمز للعزلة وتخلى الأشقاء عنها . لقد أصبحت تعاني من الضعف، حيث ترتجف فيها العظام القليلة والقرون الطويلة، والمدن و الحقول، وترتجف نار دفينه، وخيل تغنى عليها السيوف وعاصفة مستحيلة.. وكلها صور استعارية ترمز إلى الألم والغضب واليأس والوحدة والتشتت وتخوف الرفض والثورة .

والشاعر يشحن كل تركيب وكل صورة بالإيحاءات، ويجسد من خلال الصورة والرؤية موقفه الوطنى الراض كل ما أصاب وطنه .

وفى قصيدة سفر للشاعر محمد عبد المعطى حجازى- نجد أن عناصر القصيدة عناصر تقوم على التصوير المبتكر فالشاعر يشكل قصيدته من بانيات تصويرية مستحدثة، يقول الشاعر (قصائد مختارة ص ٢١٤) :

بيننا يتعثر الشجر

يتوغل طير المسافات فى بحر هدأته

عالقاً بالخيوط التى تتقاطع فى خضرة السهل

أوتتوازى

ويتصل البحر بالليل

ينقش وجه القمر

زمن من مطر

من رذاذ رتيب
يسح رماداً بغير انقطاع
أفى الليل ، أم فى النهار
ترى ، كان هذا السفر

فالصورة هنا مدخل للحديث عن سفر، وهو سفر غير محدد المعالم،
لأنعرف له ماهية، إنه سفر نفسى أو ميتافيزيقى يستمد مادته من العالم المرئى،
فهناك طير المسافات، بحر هدأته، الخطوط التى تتقاطع فى خضرة السهل ، البحر
والليل، والمطر الذى يسح تراباً، وهى جميعاً تبدو كأنها رموز تشير إلى مفردات
العالم الجوانى والبرانى للشاعر، فنراه يقول فى نهاية القصيدة :

التفاصيل فقدت أسماءها الآن ..
واللحظات التى سرقتنى انتهت
والذى كان يفصل ما بيننا يختفى
مثل نافورة سكنت ..

ومن اللافت للنظر أن الشاعر لا يغرب شأن كثير من الشعراء المحدثين فى
الصورة، ومن اللافت أيضاً أن الشعراء حين يتناولون قضية وطنية لا يعمدون إلى
الإغراب فى الصورة أيضاً ، ومن ذلك قصيدة البحر والبركان لحجازى التى
تتناول قتال الجنود المصريين دفاعاً عن جزيرة شيدوان ، فنراه يقول : (د / ١١٢)

شدوان
صوت البحر يأتى من بعيد
وارتعاشات النجوم على المياه
يتوآب اللمعان فى نغم يشب ويختفى

ويرف طير لانراه
يتوالد الزيد المفضض فى سباق المد
ثم تخور فورته حسيرة
ويتم مصباح الفنارة دورة أخرى
ويبدأ من جديد
وصفير غليون يُلَوِّحُ من بعيد للجزيرة

فالمدخل هنا مدخل تصويرى يجمع مفردات مكانية، فشذوان جزيرة قاتل
الجنود المصريون دفاعاً عنها ، واستحضار مفردات المكان تقنية من تقنيات الدراما .
والشاعر يعتمد على التقنيات الحوارية فى قصائده، وهى وسائل تعطى
للشعر الغنائى بعداً درامياً، والمتلقى المدقق يشعر أن المفردات المكانية التى قدمها
الشاعر وصفاً للمكان - تتحاور فصوت البحر واتعاشات النجوم واللمعان ورفيف
الطير وتوالد الزيد - كلها تتحرك وتتجادل فيما بينها وتترابط. والشاعر يقدم
المكان المتحرك الذى تصل فيه الحركة إلى أشدها دفاعاً عن الحياة، وكأننا بهذه
الجزيرة تستجمع كل قواها لتدافع عن نفسها شعراً وواقعاً ؛ فتراكب الألفاظ
وحركتها وسرعتها ، وسرعة الإيقاع يمثل صوتياً ولغوياً للكثيبة التى تدافع عن
الجزيرة .

وعناصر الصورة من صوت وحركة وضياء ولون هى عناصر هذه الحياة
المتأهبة الفوارة اليقظة .

وفى قصيدة «موت آخر وأحبك» للشاعر الفلسطينى محمود درويش
نجد أن الخيال يمتزج بالحقيقة وتتداخل عناصر التركيب وتتلاحم معبرة عن
الإحساس القوى بالحب نحو فلسطين .. يقول الشاعر (عصافير على أغصان

القلب - أشعار فلسطينية ص ١١٤/١١٥ :

إلى أين أذهب ؟
إن الجداول باقية في عروقي
وإن السنايل تنضج تحت ثيابي
وإن المنازل مهجورة في تجاعيد كفي
وإن السنايل تلتف حول دمي

وليس الأمام أمامي
وليس الوراء ورائي
كأن يدبك المكان الوحيد
كأن يدبك باد
آه من وطن في جسد.

والصورة تعبر عن امتزاج الشاعر في الوطن وامتزاج الوطن في الشاعر، وعن
التحامها معاً، ورموز الوطن هي التي تعيش في جسد الشاعر من جداول وسنايل
ومنازل . كأنه سجنه . فالحب ينتظمه ويستغرقه ويطوقه كأنه سجنه ، فالحب
مأساته التي يهرب منها إليها .

وتقوم الصورة على المجاز فالجداول باقية في عروقه، والسنايل تنضج تحت
الثياب، والمنازل مهجورة في تجاعيد الكف، فقد هجرت تلك الأشياء موطنها ، أو
طُردت منه لتعيش في جسده .. والشاعر يتوجه بالحديث إلى فلسطين ويرى أن
يديها المكان الوحيد فكأنها بلد .. وهو يتوجع من ذلك البلد الذي هجر مكانه
الطبيعي إلى جسده حين هجر هو هذا الوطن أو أبعد عنه . والتصوير قائم على
الاستعارة في كل الأسطر الشعرية وعلى التشبيه في آخر المقطوعة . ولكن

الاستعارة والتشبيه يتجاوزان الإطار التقليدي لهما ، ومع ذلك ليس فى التصوير إغراب أو غموض ؛ لأن الشاعر يجسد قضية يجب أن يعيها شعوب العالم والشعوب تختلف فى وعيها وقدراتها ، ومن هنا فإن الرمزية والغموض قد لايناسبان المقام .

وفى قصيدة « قطار الجنوب » تتجسد الملامح التصويرية للشعر المعاصر عند فاروق شوشة . يقول الشاعر (لغة من دم العاشقين ص ٦٣) :

فى عيون المحطات يرقدُ بوحُ انتظار
ويقلعُ برق انخطاف
تستطيل المسافة بين المودع والمرتجل
بين المغامر والمتوجس
بين الشجاع المحاذر والغرُّ.. الذى لا يخاف
والصبيا افتترشن المساء
وأشعلن أشواقهن دخاناً صعد
جئن ، هيان كنز الصدور الخبيئ
لحلم جرئى تدثرنه
ولوعد تنظرنه
وليالٍ مجهزة للقطاف ..

والخصائص التى تميز الصورة فى هذه القصيدة ، وفى غيرها من قصائد الديوان - هو التشخيص الواعى ، فالمحطات كأنها أبراج يرقد فيها بوح انتظار ، أو كأنها أشخاص يسكن فى عيونها ذلك البوح ، ويقلع منها برق انخطاف ، فالبرق يخطف الأبصار والقلوب ، وفراق الأحباب يخطف الأبصار والقلوب ، هنا يكون البعد المزدوج للصورة .. العيون بشرية أو غير بشرية .. والبوح يسكن - معنى فى

الأولى، ويرقد - طيراً - فى الثانية . والمساء امتداد ، والصبايا افترشن المساء ، مكاناً وزماناً ، وأشعلن أشواقهن دخاناً صعد ، وهى صورة استعارية رامزة . فلاشتعال رمز لشدة الشوق ، ولكن اقترانه بالدخان يجعله قرباناً فى معبد الحياة .. إن الصبايا اللائى افترشن المساء قد هيان كنز الصدور للحلم الجرى المنتظر ، ولكن الليالى هى المجهزة للقطاف ، والمعنى هنا ذو أبعاد فقد تكون الليالى للقطاف ، أو أن يكون فيها ذلك القطاف . ويكشف التشكيل عن وعى ذكى تخفيه أو تعمقه حساسية مرهفة ، وتلقائية تكشف عن طبع أصيل ، وخبرة بخواص التراكيب ودالاتها ؛ فالصورة تستمد خصائصها من التركيب . يقول الشاعر فى نفس القصيدة.....

فيم هذا التساؤل يا أم

يا عبق الأرض

يا غابة النخل

يا شجر السنديان

ويا موطئاً للخطى سار فيه الفتى مذ ولد ...

فالنداء موجه للأم فى السطر الأول وموجه - بعد ذلك - لعبق الأرض وغابة النخل ، وشجر السنديان ولموطئ الخطى . والصورة فى بعدها الأول قائمة على تشبيه الأم بكل ذلك ، وفى بعدها الثانى توجه بالسؤال إلى الأم ، وإلى عبق الأرض ، وغابة النخل ، وشجر السنديان ، وموطئ الخطى . والمعنى على الوجه الأول : فيم هذا التساؤل يا أم يا من تشيهين عبق النخل إلى آخره ... وفى الثانى : فيم هذا التساؤل يا أم ... وفيم هذا التساؤل يا عبق النخل إلى آخره . والرمز إلى الام بهذه الأشياء التى يذكرها الشاعر ينتظم الوجهين . إن الشاعر يتوجه إلى الرمز فى كل سطر بالسؤال ، ومن هنا تتراكب الدلالات وتتسع دائرة

الإيحاء ، وتبدو القصيدة بمثابة تداعيات واعية لحوار خصب بين الذات والموضوع .

وفى يوميات العشاق الفقراء، يقول البياتي : (قصائد حب على بوابات العالم السبع ٣٠/٢٩)

نفتصب العالم بالشعر وبالثورة والوعيد
والموت والرحيل
نسقط إعياء على أرصفة التاريخ
نذيل في مناجم الفحم وفي أقبية الجليد
نموت واقفين
نموت في غربتنا ، لكننا نولد من جديد
ومن رحم الليل ، من لحم جبال الأرض
متوجين بعذاب الرفض
وحاملين صولجان الشمس
نفتصب الفجر بليل العالم الطويل
نبحر مبتين
لمدن المستقبل البعيد
نرفع فيها راية العصيان
نموت في سجونها أحياء
نصنع للتاريخ كبرياء .

لم يعد الشاعر يبحث عن التناسب بين المشبه والمشبه به ، فالتصوير يقوم على نوع من المفارقة بين الفعل وما يترتب عليه ، أو بين الفعل والمهمة ، أو بينه

وبين الوسيلة ، فهو قد جعل طلب الحرية اغتصاباً ، وهو تعبير يوحى باغتصاب لقمة العيش ، ليس بمعنى سرقته ، وإنما بمعنى الحصول المضنى عليها .

وجعلهم يموتون واقفين فى أقبية الجليد ومناجم الفحم ، ومتوجين بعذاب الرفض ، يغتصبون الفجر بليل العالم ، يبحرون ميتين لمدن المستقبل ، وكل هذا قائم على المفارقة ، لأنهم يبحثون عن الإمكانيات غير الممكنة .

والفكر يلتحم مع التصوير ، فالصورة فلسفية استعارية ، فهم يسقطون إعياء على أرصفة التاريخ . يولدون رحم الليل ومن رحم جبال الأرض . متوجين بعذاب الرفض ، وحاملين صولجان الشمس ، وكلها استعارات تكشف عن ذلك العذاب النفسى والواقعى للذين يعشقون الحرية من المعذبين فى الأرض ، إنهم يبحرون ميتين لمدن المستقبل البعيد ، يرفعون فوقها راية العصيان ، يموتون فى سجونها أحياء ، يصنعون للتاريخ كبرياء ، وهى استعارات رامزة تجسد موقف هؤلاء الناس ، ومعاناتهم .

وفى الأسطر إشارة إلى أن من يموتون فى سبيل الله ليسوا أمواتا ولكنهم أحياء عند ربهم ، وأن التاريخ الآن يلا كبرياء وأن الفقراء سيصنعون له كبرياء... ولكن هذه المدن ليست سوى حلم . فالشاعر يائس ، لكنه مع يأسه عنيد يرفض حتى هذا اليأس . يقول البياتى فى نفس القصيدة :

من أين يأتى النور ؟

ونحن فى كل العصور حجر الطاحون

نستبدل الأغلال بالأغلال فى الطابور

يبعنا الطغاة للطغاة والملوك للملوك

لكننا نظل صامدين

نموت واقفين

لمدن المستقبل البعيد

نغتصب العالم بالموت وبالثورة والرحيل

نموت فى غربتنا ، لكننا نولد من جديد

نحب من جديد

نثور من جديد

إنه الممكن الوحيد مهما كان التحدى الذى يواجهه طلاب الحرية والحق ،
ومهما كانت القوة التى تواجه الفقراء العاشقين للنور والحياة والحب.

والتصوير بسيط فالنور استعارة ترمز للحياة الكريمة .

وهم يشبهون حجر الطاحون ، كالعبيد الذين يبيعهم السادة للسادة ،
لكنهم برغم ذلك يموتون واقفين صامدين يحرقون لمدن الأحلام ، يغتصبون
العالم بالموت ، يموتون غرباء ، لكنهم يولدون من جديد ، ويرفضون ويشورون .

وفى قصيدة « الشعر والرماد » يقول صلاح عبد الصبور: (ديوان الابحار

فى الذاكرة ص ١٧)

ها أنت تعود إلى ،

أيا صوتى الشارد زمناً فى صحراء الصمت الجرداء

يا ظلى الضائع فى ليل الأقمار السوداء

يا شعرى التائه فى نثر الأيام المتشابهة المعنى

الضائعة الأسماء

وأنا أسألُ نفسى

مأخوذاً يتتبع أصداء حديث الأشياء إلى روحى
وحديث الروح إلى الأشياء
مسلوباً خلف الصور السانحة الهاربة الوهاجة ، والمنطفئة
إذ تطفو فى زبد الآفاق الممتدة
ثم تغوص وتنحل كما تنحل الموجة
أو تذوى وتذوب كما تذوى قطرات النداء
وأ..... وأنا أسأل نفسى
ماذا ردك لى يا شعرى بعد شهور الوحشة والبعد
وعلى أى جناح عدت
حييا كالطفل رقيقاً كالعذراء
ولماذا لم أسمع خطواتك فى ردهة ررجى الباردة المكتبة.

وعلى الرغم من أن الشاعر لا يلج على التناسب بين عناصر الصورة فإن
هذه العناصر أقرب إلى التناسب منها إلى المفارقة. فالصوت الشارد ، صحراء
الصمت ، الظل الضائع ، الشعر التائه ، نشر الأيام ، أصداء حديث الأشياء ،
الصور الهاربة ومن كلها عناصر مألوفة فى قاموس الشعر العربى الحديث والقديم ،
والشاعر لا يغرب فى الصورة حتى فى تلك الأشياء غير المألوفة : لون الأقمار
السوداء ، فإن القارئ لا يشعر بأى غرابة فى التصوير . والتشكيل الشعرى قائم
على التصوير الاستعارى وعلى التشبيه ، فمن التشبيه نجد : الصور التى تغوص
وتنحل كما تنحل الموجة وتذوى وتذوب كما تذوى قطرات النداء . والشعر
الذى عاد حييا كالطفل رقيقاً كالعذراء وهو تشبيه مألوف ، لكنه لم يفقد
روعته وبريقه ، فاللغة المألوفة تتحول على يد الشاعر البارِع إلى سمفونية رائعة

لأنها تحدث تلك الدهشة بين الامتلاك والفقدان فهذه المفردات على الرغم من امتلاكنا لها ومعرفتنا بها فإن غيرنا هو الذى أحالها إلى تشكيل جمالى يخصه هو . والشاعر يستلهم صور ناجى والشابى وغيرهم من الشعراء المحدثين ، لكننا لا نشعر كثيراً بذلك لأنه لم يقلد غيره، وإنما تمثل أعمالهم فى إطاره الخاص المتميز.

وفى قصيدة «مكتوب على باب القصيدة» للشاعر الشاب عماد غزالى - نجد تغيراً فى تقنية الصورة الشعرية ، وإغراقاً فى الخيال بحيث ترى مفردات العالم قد أصبحت على يد الشاعر تنبض جميعها بالحياة. يقول الشاعر :

وعلى أن ألج انفتاحاً للرؤى

أتعمد الفرح المسافر

فى انحناءات الهرب

وأبأغت الحزن المعاند

أصطفيه لليلة

شتوية الأعطاف .. يلفحها الغضب

والوذ بالآفق المسجى

بين عيني القصيدة

أسترحم الدمع الغضوب

أله نبضاً فنبضاً

من ثنيات اللهب

وأثور

عند مداخل الموت الميدة

وعلى أن أدنو إلى المُنَى

من بين عيني القصيدة .. والرماد

أُلمنى .. حرفاً .. فحرفاً

يا ضياع الصمت

لا أرجو عوالمك الفساح

أريد سجناً

من حروف قصيدتي

المعنى المحباً فى عيون صغيرتي

الألم المفاجيء من مخاض أجنّتي، الكلمات ..

فالتصوير مجازى من الألف إلى الياء، والشاعر يحيل عناصر الصورة إلى

عناصر مجازية، ويقيم عالمه الشعري على الاستعارات التي تتجاوز الإطار التقليدي

للاستعارة؛ حيث تناسب ووجه الشبه، واعتبار الداخل والخارج .

والتحليل البلاغى للأسطر الشعرية يطلعنا على ما استحدثه الشاعر لعالمه

الشعري من عناصر جديدة مبتكرة . والعناصر الاستعارية تنتظم القصيدة من أول

سطر إلى آخر سطر: على أن أُلج انفتاحاً للرؤى، الفرح المسافر.. انحناءات

الهرب، أباغت الحزن المعاند .. أصطفيه .. استرحم الدمع الغضوب .. إلى آخر

تلك الاستعارات المتوالية .

ولكن الملاحظ أن الشاعر رغم اعتماده على التصوير الاستعارى فإن الصور

لم تفقد ألفتها بالنسبة للقارئ حيث تتضح الرموز وتلتقى مع الواقع .

ومن ذلك قول الشاعر فى نفس القصيدة :

ولقد يكون على

تكرار البداية
أن أصوغ دماى فى شكل جديد
أن أعيد ملامحى
وألوذ بالنبض الجديد
أمر من ثقب العيون
إلى بلاد.. ليس تعرفها العيون
إلى ضياء غير مرئى
وأسرج هذه الأوتار ثانية
فعلّ حناجرأ أخرى
تعانق فى المدى
لغة تكون المد
يعلو ثم يقتحم الرماد .

ويبدو أن الشاعر هنا يلح فى إبراز الفكرة من خلال الصورة الاستعارية؛ ولهذا نجد التحام التفكير والتصوير فى بنية واحدة، فصياغة دماى وإعادة ملامحه وملاذه بالنبض الجديد - تتصل بالعالم الشعرى الذى يتطلع إليه، وهو عالم يريد به جديداً غير مألوف الملامح والعناصر.. فالتصور استعارى، ومفردات الصورة مفردات خيالية وفكرية معاً، والمجاز وسيلة الشاعر للتعبير عن الفكرة. ولأنه يريد أن يتجاوز المنطق والمعروف والمعقول، فإن المجاز والاستعارة يمثلان المنفذ إلى هذا العالم الذى يتسم بمنطقية اللامنطق، وعقلانية اللامعقول، وواقعية اللاواقعى .

يقول الشاعر :

وأمر من ثقب العيون
إلى بلاد ليس تعرفها العيون

إلى ضياء غير مرئى
وأسرج هذه الأوتار ثانية

فالمرور من ثقب العيون مرور مجازى غير منطقى، وهو مرور نحو المجهول،
أو نحو الجديد، بحثاً عن الذات، أو عن الموضوع، أو عن ضوء لا يرى .
والمفردات هنا مفردات من صناعة الشاعر، والإشارة فى السطر الأخير إشارة
إلى معهود غير معهود، فهو لم يتحدث عن الأوتار التى أشار إليها .
وهكذا يعيد الشاعر الحديث أسلوب استخدام أبجدية الشعر، ومفردات
التشكيل والتصوير، بما يتلاءم مع تلك الفطرة التى وصل إليها العالم فى كل
الميادين .

وفى قصيدة «أبواب العشق» يقول الشاعر أحمد سويلم (ديوان : الشوق إلى
مدائن العشق ص ٩) :

يفتالنى البريق فى عينيك
يقذف لى رسالة الجمر.. وعصف الريح
والسقوط فى مهاوى السكر
أطرق باب العشق باليدين
لعله يفتح لى
أقطع أذنى راضياً
ألصقها فى سورك المنيع
أسمع من خلالها عناك الوديع
أحلم أنا طائران فى حدائق القرنفل الملونة
نفرق ما شئنا خلال مدن العشق والأحلام

أدخل بين النصل والعمد
وبين النار والرماد
أسقط بين الماء والظمى
وبين الموت والميلاد
أستعذب القتل بهديك .. وأستمر
استعذب البريق بعينيك .. أنصهر
أصبح موج النار
واحتواء المد
وكل ما أود

.....
كتبت أشعاري لعلّ عالمي العنيد يستجيب
لكن عالمي العنيد كان جامد الوجه
عصى السمع
وجئت لى وفى يديك ألف باقة من الألق
وبين عينيك البريق
وفى خلاياك الحنين يتدفق
وفى خطاك الخصب ينفلق
تعانقى يا قبلة السماء فوق الأرض
تعانقى مع النماء والخصوبة
مدى من العيين جدولا يحملنى للمرفأ الموعود
ماعدت أستطيع
أصبحت لى العالم واحتواء القلب والبريق
وكل ما أود كل ما يشيع

كل ما يروى

وما يطيب

بعد القراءة الأولى للقصيدة - يشور سؤال : من تلك التى يتحدث إليها الشاعر، أهى امرأة معشوقة، أم هى الحكمة، أم المدينة الفاضلة التى يبحث عنها الشاعر فى نفسه وواقعه . وهى تبدو كأنها ذلك كله، بل إنها تتجاوز مانحسه ونراه إلى العالم غير المرئى، والعقل الباطن واللاشعور الجمعى .. إنه يبدو كالفارس الأسطورى الذى يقف أمام أبواب العالم السبعة .. والبناء بناء استعارى فالبريق يغتال، ويقذف رسالة الجمر، وعصف الريح، وللعشق باب يطرق، وهو كالفيلسوف الذى قطع أذنه حتى يسمع غناء المحبوبة .. والمحبوبة كالحكمة التى ينتظر نزولها من محلها العالى ..

والمخاطبة هنا ذات سور منيع، ولها غناء وديع، وهو يتصورها طائراً يصاحبه فى حدائق القرنفل، فيغرقان فى بحار العشق .

لكنه ينتقل بقلة تتجاوز المدينة إلى الرفيقة المعشوقة التى يفتح بها حاجزاً لا يصرح به، وإنما نحسه ونستشفه، فيدخل بين النصل والغمدة، والنار والرماد، والماء والطمى، والموت والميلاد، ويستعذب القتل بهدييها .. والبريق يعينها، وكلها رموز للاستشهاد والخلاص والخصوبة .

وينتقل الشاعر إلى الحديث عن محاولته للتوافق مع عالمه ، فهو قد كتب أشعاره لعل عالمه العنيد يستجيب، لكن العالم كان جامد الوجه - كناية عن عدم الاستجابة ، عصى السمع - إشارة للرفض، فجاءت إليه المحبوبة التى تبدو كأنها مليكة للجمال والحكمة .. وفى يديها ألف باقة من الألق، وفى خلاياها الحنين يندفق وفى خطاها الخصب ينفلق فيناديها قائلاً تعانقى يا قبله السماء فوق

الأرض ، تعانقني مع النماء والخصوبة ، مدى من العينيں حدودٌ يحملني للمرفأ
الموعود ، ماعدت أستطيع العيش فى المسافة البعيدة .

إنها رية الحكمة والإلهام والمعرفة ، أو هى الأرض التى يحيا عليها ، فالشاعر
فى بحثه عنه يناشدها ويناجيها ويستنجد بها وهى بالنسبة له عالمه الزاخر بالعاطفة
والفكر والبريق والخصب والبناء وكل ما يود ويشع ويروى ويطيب .

وهنا يلتقى نموذج المحبوبة بالزوجة التى يرحل الزوج منها وإليها لا يجد
خيراً من حنانها . وهنا أيضاً يلتقى النموذجان مع المدينة الجميلة حيث الجمال
والبناء والمتعة وكل ما يروى ويشبع ويطيب ، كما يلتقى بصورة الأم والوطن
والحرية والخلاص .

والتصوير استعارى رمزى فياض بالمعانى التى انطلق منها الشاعر من خلال
مفردات صوفية إلى ما وراء الواقع والحس ، يجسد لنا نموذج الفارس الباحث عن
الحقيقة والمتعة فيطرق باب العشق لعله يفتح فلا يفتح فيقطع أذنه ليلصقها على
سورها المنيع لعله يسمع .



المصادر والمراجع

- ١- أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق العلامة محمود شاكر ، مكتبة الخانجي بمصر ١٩٩١ .
- ٢- الإشارات والتنبيهات فى علوم البلاغة ، تحقيق د. عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر ١٩٧٧ م.
- ٣- أصول البيان العربى د. محسد الصغير ، دار الثقافة ، بغداد.
- ٤- الأفسير فى علم التفسير ، الطوفى الصرصرى ، تحقيق د. عبد القادر حسين ، مكتبة الأداب ١٩٧٧ م.
- ٥- أمالى الشريف المرتضى ، الشريف على بن الحسين المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل ، القاهرة ١٩٥٤ م .
- ٦- الإنصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال ، الإمام ناصر الدين الإسكندرى المالكى ، بحاشية الكشاف للزمخشرى
- ٧- الإيضاح فى علوم البلاغة ، تصحيح د. محمد عبد المنعم حفاجى دار الكتاب اللبنانى بيروت .
- ٨- الإيمان ، ابن تيمية ، دار عمر بن الخطاب بمصر .
- ٩- بدائع الفوائد ، ابن قيم الجوزية ، المطبعة الأميرية .
- ١٠- البرهان فى علوم القرآن ، الزركشى ، تحقيق أ. محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار التراث بمصر
- ١١- تأويل مشكل القرآن ، ابن قتيبة ، تحقيق أ. السيد أحمد صقر ، المكتبة

العلمية ، بيروت ١٩٨١ م .

١٢ - ترجمة الاستعارة، بحث بمجلة الثقافة الأجنبية، العراق ع ٥ سنة ١٩٨٤ .

١٣ - تفسير القرطبي «الجامع لأحكام القرآن» دار الشعب بمصر .

١٤ - تفسير الكشاف للزمخشري، دار الفكر بيروت ١٩٧٧ م .

١٥ - التفسير النفسى للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة بيروت.

١٦ - تلخيص البيان فى مجاز القرآن، الشريف الرضى، تحقيق د. على محمد مقلد، مكتبة الحياة لبنان ١٩٨٦ م .

١٧ - الخصائص ، ابن جنى، تحقيق أ. محمد على النجار مصر ، ط ٢ .

١٨ - دراسات فى علم البيان ، الصورة البيانية فى التراث البلاغى د. حسن طبل، دار الزهراء بمصر ١٩٨٦ م .

١٩ - دلالة الألفاظ . د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية .

٢٠ - ديوان الإبحار فى الذاكرة، صلاح عبد الصبور ، دار الشروق بمصر.

٢١ - ديوان أجراس المساء، محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٧ م .

٢٢ - ديوان أبى تسام، تحقيق أ. محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر ط ٢ .

٢٣ - ديوان الشوق فى مدائن العشق ، أحمد سويلم، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٧ م .

٢٤ - ديوان أبى العلاء المعرى «سقط الزند» تحقيق أ مصطفى السقا وآخرون، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٦ م .

٢٥- ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع، أ. عبد الوهاب البياتي ، دار الشروق بمصر .

٢٦- ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلي) تحقيق مكتبة مصر بالقاهرة .

٢٧- ديوان لغة من دم العاشقين، أ. فاروق شوشة ، دار الوطن العربي ١٩٨٦ م.

٢٨- ديوان المتنبى ، شرح العكبرى ، صححه أ. مصطفى السقا ، إبراهيم الإيبارى ، عبد الحفيظ شلبي ، دار المعرفة ، بيروت .

٢٩- ديوان امرئ القيس ، تحقيق أ. محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ط ٤ .

٣٠- ديوان مسلم بن الوليد، تحقيق د. سامي الدهان، دار المعارف بمصر، ط ٢.

٣١- ديوان ابن المعتز العباسي ، تحقيق د. محمد بديع شريف ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧ م .

٣٢- ديوان (مكتوب على باب القصيدة) عماد غزالي، الثقافة الجماهيرية ١٩٩١ م.

٣٣- ديوان الهذليين، لجنة التراث العربي ١٩٦٥ م.

٣٤- شرح الأصول الخمسة ، القاضي عبد الجبار الهمداني ، تحقيق أ. عبد الكريم عثمان ، القاهرة ١٩٦٥ م .

٣٥- شرح القصائد السبع الطوال ، ابن الأنباري ، تحقيق أ. عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر .

٣٦- شرح القصائد المشهورات، ابن النحاس، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٥ م .

- ٣٧ الصورة الأدبية ، د. مصطفى ناصف ، مكتبة مصر ١٩٥٨ م .
- ٣٨- الصورة الفنية، ميخائيل من كتاب مشكلات علم الجمال الحديث ، دار الثقافة الجديدة بمصر ، مجموعة من علماء الجمال السوفيت .
- ٣٩- الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى د. جابر عصفور، دار الثقافة بمصر ١٩٧٥ م.
- ٤٠- الطراز، العلوى اليمنى، دار الكتاب بيروت ١٩٨٣ م.
- ٤١- عصفير على أغصان القلب، أشعار فلسطينية، دار الفتى العربى ١٩٨٣ م.
- ٤٢- قصائد مختارة، أحمد عبد المعطى حجازى، منشورات الخزندار ، جدة .
- ٤٣- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق أبى الفضل إبراهيم، دار كبر العربى بمصر .
- ٤٤- مبادئ النقد الأدبى، ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبى، ترجمة مصطفى بدوى، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٣ م.
- ٤٥- لسان العرب، ابن منظور، دار الشعب بمصر .
- ٤٦- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفى، ود. بدوى ضيافة، دار نهضة مصر ١٩٧٣ م.
- ٤٧- المجازات النبوية، الشريف الرضى، تحقيق د. طه الزينى ، مؤسسة الحلبي بمصر ١٩٦٧ م .
- ٤٨- مختصر الصواعق المرسلة على الجهمية والمعتلة ، ابن قيم الجوزية ، اختصره الشيخ محمد الموصلى ، مكتبة المتنبي ، ١٩٨١ م

٤٩- مداخل إلى علم الجمال الأدبي . د. عبد المنعم تليمة، دار الثقافة بمصر ١٩٨٢م.

٥٠- المصباح في المعاني والبيان والبدیع، بدر الدين مالك، تحقيق د. حسنى عبد الجليل، مكتبة الآداب بمصر ١٩٨٩م.

٥١- مفتاح العلوم السكاكى، ضبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٣م.

٥٢- المنحى الاعتزالی فی البیان وإعجاز القرآن، أحمد أبوزيد، مكتبة المعارف بالرباط ١٩٨٦م.

٥٣- النظرية الاستبدالية للاستعارة، د. يوسف أبو العدوس، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت.

معارف

٥٤- النكت في إعجاز القرآن، الرماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر.

٥٥- نهاية الإيجاز، فخر الدين الرازي، تحقيق د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٥م.

تم بحمد الله

• • •

www.moswarat.com

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com